Coleção
FORTUNA CRÍTICA 4

Direção de AFRÂNIO COUTINHO

CRUZ E SOUSA

Seleção
de textos
AFRÂNIO COUTINHO

CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA / MEC

FORTUNA CRÍTICA

é o título da coleção, dirigida pelo professor Afrânio Coutinho, à qual damos andamento com este volume dedicado a

Cruz e Sousa

e que reúne muitos dos mais importantes trabalhos críticos em torno da obra desse eminente poeta. Constituindo valioso subsídio aos estudiosos da literatura brasileira, notadamente a professores e universitários, é também importante serviço prestado à obra de preservação da memória nacional.

Cr$ 100,00

Este preço só se tornou possível devido à participação do Instituto Nacional do Livro/MEC, que, em regime de co-edição, permitiu o aumento da tiragem e conseqüente redução do custo industrial.

Mais um lançamento de categoria da
CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

COLEÇÃO FORTUNA CRÍTICA

4. CRUZ E SOUSA

A CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, ao lançar a *Coleção Fortuna Crítica,* sob a eminente direção do professor Afrânio Coutinho, acredita estar prestando — além de valioso subsídio ao estudo colegial e universitário da literatura brasileira — importante serviço à tarefa de preservação da memória nacional. Nesta coleção estão reunidos muitos dos textos críticos mais significativos, de lavra nacional ou eventualmente estrangeira, sobre a obra de nossos escritores. Não cabe aqui reiterar os já consagrados méritos dos trabalhos críticos no corpo da cultura de uma nação. Estes trabalhos, entretanto, pelo caráter necessariamente disperso de sua publicação (livros, jornais, revistas), tornam-se, em sua maior parte, de difícil localização ou acesso, quando se perdem. Esta coleção, portanto, ganha duplo mérito. O primeiro, estático em sua forma museológica, é o de reunião de textos até então dispersos, visando à sua preservação. O segundo, essencialmente dinâmico — e fruto do anterior — é o de permitir uma visão crítica minuciosa não só de

nossas letras, como também da própria crítica, que aqui se pode examinar *em processo*, na evolução de seus princípios e de sua metodologia. É este aspecto, principalmente, que se volta para todo o público universitário brasileiro e, em especial, o das faculdades de Letras.

Tendo dedicado o primeiro volume desta coleção a Carlos Drummond de Andrade, o segundo a Graciliano Ramos, e o terceiro a Cassiano Ricardo, destinamos o quarto ao levantamento da crítica referente ao mestre do simbolismo brasileiro, Cruz e Sousa. Poeta importantíssimo do período de transição por que passou nossa literatura entre o Romantismo e o Modernismo de 22, Cruz e Sousa é, certamente, a mais alta voz da poética simbolista no Brasil.

Os textos aqui reunidos — amplo painel crítico da importante contribuição do autor de *Missais* e *Broquéis* — são assinados por: Tristão de Athayde, Nestor Vítor, Alberto de Oliveira, Andrade Muricy, Gonzaga Duque, Manuel Bandeira, Roger Bastide, Joaquim Ribeiro, Henriqueta Lisboa, Eugênio Gomes, Franklin de Oliveira, Massaud Moisés, Eduardo Portella, Hélio Pólvora, Anderson Braga Horta, entre outros.

EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

Coleção
FORTUNA CRÍTICA
Volume 4

DIREÇÃO DE AFRÂNIO COUTINHO
(da Academia Brasileira de Letras e da Universidade Federal do Rio de Janeiro)

C96c Cruz e Sousa / Coletânea organizada por Afrânio Coutinho. — Rio de Janeiro : Civilização Brasileira ; Brasília : INL, 1979. (Coleção Fortuna crítica ; v. 4)

Bibliografia

1. Sousa, Cruz e, 1861-1898 — Coletânea 2. Sousa, Cruz e, 1861-1898 — Crítica e interpretação I. Instituto Nacional do Livro II. Coutinho, Afrânio III. Série

CCF/SNEL/RJ-79-0495 CDD — 869.91
869.909

CDU — 869.0(81) Sousa, Cruz e 412
869.0(81) Sousa, Cruz e .06

Cruz e Sousa

Coletânea organizada por

AFRÂNIO COUTINHO

(da Academia Brasileira de Letras e da
Faculdade de Letras da Universidade Federal
do Rio de Janeiro)

Em convênio com o
INSTITUTO NACIONAL DO LIVRO
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

civilização
brasileira
1979

Exemplar № 0624

Capa:
DOUNÊ

Revisão:
UMBERTO F. PINTO,
MARIO ELBER CUNHA
e ANTÔNIO CARVALHO DA SILVA

Direitos desta edição reservados à
EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A.
Rua Muniz Barreto, 91-93
Rio de Janeiro — RJ

1979

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

Coleção Fortuna Crítica

Esta coleção visa a proporcionar ao estudioso de letras brasileiras os textos críticos mais significativos, devidos a críticos nacionais e estrangeiros, acerca de escritores brasileiros.

Procura incluir artigos e estudos de várias épocas, em ordem a dar uma evolução da fortuna crítica dos mesmos. Os trabalhos transcritos são originais de livros, revistas e jornais, habitualmente de difícil localização ou acesso. É evidente que o critério predominante é o da qualidade crítica. Depois, o valor histórico, os aspectos documental e de depoimento. Evitou-se reproduzir trechos de obras de conjunto, que são indicadas na bibliografia.

Em geral, o volume abrange uma parte introdutória, compreendendo uma nota preliminar, que localiza o autor na história literária, uma cronologia e a bibliografia ativa e passiva.

Em seguida, uma seção de depoimentos, do autor ou sobre ele, reportagens biográficas. Uma segunda seção dedica-se a reproduzir estudos de caráter geral e uma terceira, estudos de caráter específico, sobre livros ou aspectos parciais. Com ligeiras variantes conforme o escritor encarado, é este o plano geral de cada volume.

Acredita o diretor da coleção que ela será de extrema utilidade, sobretudo aos estudantes de letras de nossas universidades. Através dos juízos de seus críticos, é a própria literatura brasileira que nos mostram os trabalhos reunidos, sem falar de uma evolução da própria crítica, tanto do ponto de vista dos princípios quanto no aspecto metodológico.

Sumário

Nota preliminar 9
Cronologia: vida e obra 12
Bibliografia ativa 14
Bibliografia passiva 16

Primeira Parte

VIDA E FORTUNA

O Laocoonte negro — *Tristão de Athayde* 27
Cruz e Sousa e a crítica — *Tasso da Silveira* 31
Cruz e Sousa — *Nestor Vítor e Alberto de Oliveira* 50
I — A infantilidade de um príncipe — *Nestor Vítor* 50
II — A propósito de Cruz e Sousa — *Alberto de Oliveira* 57
III — A propósito de Cruz e Sousa — *Nestor Vítor* 58
O cisne negro Cruz e Sousa (1861-1961) — *Andrade Muricy* 61

Segunda Parte

ESTUDOS DE CARÁTER GERAL

A poesia de Cruz e Sousa — *Goulart de Andrade* 93
O poeta negro — *Gonzaga Duque* 97
Cruz e Sousa — *Nestor Vítor* 104
O poeta negro — *José Oiticica* 146
Cruz e Sousa — *Manuel Bandeira* 153

Terceira Parte

ABORDAGENS ESPECÍFICAS

Quatro estudos sobre Cruz e Sousa — *Roger Bastide* 157
À margem do estilo de Cruz e Sousa — *Antônio de Pádua* 190
Vestígio da concordância bantu no estilo de Cruz e Sousa — *Joaquim Ribeiro* 220
Cruz e Sousa — *Henriqueta Lisboa* 224
Cruz e Sousa e o mundo shakespeariano — *Eugênio Gomes* 237
Cruz e Sousa — *Franklin de Oliveira* 248
Três estudos sobre Cruz e Sousa — *Massaud Moisés* 255
Simbolismo: variações sobre um poeta negro — *Carlos Dante de Moraes* 269
Nota prévia a Cruz e Sousa — *Eduardo Portella* 299
Cruz e Sousa, poesia e centenário — *Sílvio Castro* 307
O cisne negro — *Wilson Martins* 315
Cruz e Sousa ou o carrasco de si mesmo — *Fernando Góes* 322
Aspectos metafísicos no simbolismo de Cruz e Sousa — *Walter M. Barbosa* 350
Cruz e Sousa — *Hélio Pólvora* 355
Cruz e Sousa: o longo aprendizado — *Anderson Braga Horta* 358

Nota Preliminar

A posição que Cruz e Sousa ocupa na literatura brasileira é atualmente de maior relevo. O presente volume, reunindo o que de mais representativo publicou a crítica literária sobre a sua obra, é uma demonstração evidente do valor que lhe é reconhecido de maneira geral. Sua fortuna só fez crescer desde a morte, ocorrida em 1898, muito embora houvesse que vencer, em vida, os preconceitos contra a sua condição de preto filho de ex-escravos. Com os estudos aqui englobados, podemos acompanhar essa linha crescente, a começar dos primeiros pronunciamentos de Nestor Vítor, ou melhor, a partir do testemunho, adiante transcrito, de seu mestre no Ateneu Provincial da antiga Desterro, hoje Florianópolis, o cientista alemão Fritz Müller, naturalista notável, amigo e colaborador de Darwin, o qual se havia estabelecido desde 1852 na recém-fundada colônia do Dr. Hermann Blumenau. Professor de Matemática e Ciências no Ateneu, o Dr. Fritz Müller teve como discípulo o menino João da Cruz e Sousa, de 12 anos de idade, considerado dos melhores alunos do estabelecimento. Em carta dirigida a Hermann Müller, na Alemanha, assim se manifestou sobre o jovem:

> "Entre os meus discípulos deste ano, o melhor, de muito, é um preto de puro sangue africano; compreende facilmente e tem ânsia de aprender que aqui nunca encontrei e que

é raro mesmo no nosso clima fresco. Este preto representa para mim mais um reforço de minha velha opinião contrária ao ponto de vista dominante que vê no negro um ramo por toda parte inferior e incapaz de desenvolvimento racional por suas próprias forças; quando em apoio disso se alega que no seu habitáculo não atingiu nenhum elevado grau de civilização e por isso se deve ter como incapaz dela, esquece-se que há dois mil anos poderiam gregos e romanos ter dito o mesmo de nossos antepassados".

Refere-se também que o mesmo professor dissera ao jovem em aula: "João da Cruz, és um grande talento e serás no futuro um homem ilustre do Brasil".

A elevação a que atingiu Cruz e Sousa, confirmando o vaticínio do mestre, é indicada de modo sobremodo explícito na série de ensaios aqui incluídos. Poucos escritores brasileiros despertaram atenção crítica tão volumosa e de tão elevada qualidade.

Cruz e Sousa é a máxima figura do simbolismo brasileiro. Isso é ponto pacífico. Mas o que não é geralmente aceito são dois pontos de vista críticos, nesta antologia bem patentes.

De um lado, o seu brasileirismo, posto em relevo, entre outros, por Eduardo Portella, para quem ele não é um poeta negro, mas brasileiro.

Ainda ligado a esse aspecto, era corrente na crítica considerar-se Cruz um poeta negro, o "cisne negro", porque sua poesia traía a cor da pele e a origem humilde. Era o negro ressentido por não ser branco, que exaltava as cores brancas, alvas, puras, precisamente como uma compensação psicológica. Sonhava com mulheres brancas, que jamais poderia alcançar.

Como vemos, sobretudo no ensaio de Franklin de Oliveira, o que há na poesia de Cruz não é mais do que o simbolismo da cor, não apenas a branca.

Essas duas noções — o seu simbolismo e o seu brasileirismo — é que sobressaem das páginas adiante, inclusive nos estudos de estilo.

A coleção é dividida em três partes, além da introdução: estudos biográficos e da fortuna crítica; ensaios de caráter geral e outros de abordagem específica. Procurou-se com isso oferecer

um quadro bastante representativo da crítica sobre diversos aspectos da obra cruz-e-sousiana, sem dúvida um dos pontos mais altos da poesia brasileira.

A.C.

Cronologia: Vida e Obra

1861 — Nascimento na cidade de Nossa Senhora do Desterro, hoje Florianópolis, capital do atual Estado de Santa Catarina, no dia 24 de novembro. Filho de Guilherme, pedreiro, e Carolina Eva da Conceição, ambos negros puros, escravos do Marechal-de-Campo Guilherme Xavier de Sousa, e sua mulher, D. Clarinda Fagundes de Sousa, com a qual aprendeu as primeiras letras entre 1865 e 1866. Batizado em 24-03-1862.

1868 — Primeiros versos lidos ao Marechal.

1869 — Escola pública. Recitação de poesias.

1871 — Matrícula no Ateneu Provincial Catarinense.

1874 — Encontro com o Professor alemão Fritz Müller, que o elogia muito.

1875 — Deixa o Ateneu.

1877 — Ensina particularmente. Publicação de versos nos jornais locais.

1881 — Fundação, com Virgílio Várzea, do jornal hebdomadário *Colombo*.
Viagem pelo Brasil acompanhando como ponto a Companhia Dramática Julieta Santos. Adere ao Parnasianismo. Leituras intensas de poetas da escola nova, portugueses e franceses.

1883 — Nomeado Presidente da Província o Dr. Francisco da Gama Rosa, que se faz protetor e amigo do grupo

dos rebeldes intelectuais, terminando por nomear Cruz e Sousa promotor de Laguna, cargo que não exerceu pela oposição dos racistas. Nova viagem ao Norte, recebendo homenagem na Bahia.

1886 — Excursão ao Rio Grande do Sul.

1888 — Breve estada no Rio de Janeiro, entrando em contato com os meios intelectuais da Metrópole, conhecendo Luís Delfino, Nestor Vítor, B. Lopes, Oscar Rosas.

1889 — Volta a Desterro.

1890 — Instalação definitiva no Rio de Janeiro, onde exerce intensa atividade intelectual, com colaboração em revistas e jornais. Adesão ao movimento simbolista (decadista).

1893 — Publicação de *Missal* e *Broquéis*. Casamento com Gavita. Nomeação de arquivista da Central do Brasil.

1896 — Gavita passa seis meses louca.

1898 — Morte a 19 de março, em Sítio, Minas Gerais, para onde fora em busca de melhora para a saúde, minada pela tuberculose.

1901 — Morte de Gavita, também de tuberculose, de que também morreram três dos filhos.

Bibliografia Ativa

Tropos e Fantasias (em colaboração com Virgílio Várzea). Desterro, Tip. da Regeneração, 1885.

Missal. Rio de Janeiro, Magalhães & Cia., 1893.

Broquéis. Rio de Janeiro, Magalhães & Cia., 1893.

Evocações. Rio de Janeiro, Tip. Aldina, 1898 (com fac-símile da assinatura, um retrato de C. e S., por Maurício Jubim, e outro de C. e S., morto, do mesmo autor).

Faróis. Rio de Janeiro, Tip. do Instituto Profissional, 1900 (com uma "Nota" de Nestor Vítor).

Últimos Sonetos. Paris, Aillaud & Cia., 1905 (com um desenho de Maurício Jubim e um prólogo de Nestor Vítor).

Obras Completas. I *Poesias*: *Broquéis, Faróis, Últimos Sonetos*. Rio de Janeiro, Anuário do Brasil, 1923 (com introdução e anotações de Nestor Vítor, um fac-símile de autógrafo e um desenho de Maurício Jubim). II *Prosa*: *Missal, Evocações*. Rio de Janeiro, Anuário do Brasil, 1924 (com fac-símile de autógrafo e retrato de C. e S. reproduzido de fotografia).

Obras. Tomo I *Versos*: *Broquéis, Faróis, Últimos Sonetos, Poemas Avulsos*. São Paulo, Edições Cultura, 1943 (com uma "Síntese Bibliográfica" e uma "Introdução" de Fernando Góes). Tomo II *Prosa*: *Missal, Evocações*. São Paulo, Edições Cultura, 1943.

Poesias Completas. Rio de Janeiro, Editora Zélio Valverde, 1944 (com Introdução de Tasso da Silveira).

Obras Poéticas. I *Broquéis* e *Faróis.* Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1945 (com Prefácio, Biografia, Bibliografia e Fontes para estudo, por Andrade Muricy). II *Últimos Sonetos/Inéditos e Dispersos.* Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1945 (com "Nota" de Andrade Muricy).

Sonetos da Noite. Seleção de Silveira de Sousa, Edições do Livro de Arte, Florianópolis, 1958 (com xilogravuras de H. Mund Jr.).

Obra Completa. Organização geral, Introdução, Notas, Cronologia e Bibliografia por Andrade Muricy. Edição comemorativa do Centenário. Rio de Janeiro, Editora José Aguilar Ltda., 1961.

Bibliografia Passiva

ALPHONSUS, João. "Cruz e Sousa". *In Autores e Livros.* Supl. de *A Manhã,* Rio de Janeiro, 11 out., 1942.

AMADO, Gilberto. *A Dança sobre o Abismo.* Rio de Janeiro. Ariel, 1932.

AMORA, Antônio Soares. *História da Literatura Brasileira.* São Paulo, Saraiva, 1955; 2ª ed., 1958.

AMOROSO LIMA, Alceu. *Poesia Brasileira Contemporânea.* Belo Horizonte, Editora Paulo Blum, 1941.

——— *Quadro Sintético da Literatura Brasileira.* Rio de Janeiro, Agir, 2ª ed., 1959.

——— "A Reação Espiritualista". *In A Literatura no Brasil.* Volume III, tomo I, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1959.

ANDRADE MURICY. "Música e Poesia". *In Caminho de Música,* 2ª Série, Curitiba, Editora Guaíra, 1951.

——— *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro.* Volume I, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1952.

——— *Para Conhecer Melhor C. e S.* Rio de Janeiro, Bloch, 1973 (Biografia, Bibliografia, Cronologia, Crítica, Antologia).

ARARIPE JÚNIOR, T. de A. *Literatura Brasileira. Movimento de 1893. O Crepúsculo dos Povos.* Rio de Janeiro, Empresa Democrática Editora, 1896.

AUSTREGÉSILO, Antônio. "Reminiscências do Simbolismo". *In Autores e Livros.* Supl. de *A Manhã.* Rio de Janeiro, 18 out., 1942.

——— "Cruz e Sousa". Conferência na Academia Brasileira de Letras, 7 out., 1948. *In Jornal do Comércio,* Rio de Janeiro, 24 out., 1948.

BANDEIRA, Manuel. "Recordação de Cruz e Sousa". Discurso na Academia Brasileira de Letras, 1º abr., 1948. *In Letras e Artes.* Supl. de *A Manhã,* Rio de Janeiro, 11 abr., 1948.

——— *Apresentação da Poesia Brasileira,* 2ª ed., Rio de Janeiro, Editora Casa do Estudante do Brasil, 1954.

BARROSO, Haydée M. Jofré. *Esquema Histórico de la Literatura Brasileña.* Buenos Aires, Editorial Nova, 1959.

BASTIDE, Roger. *A Poesia Afro-Brasileira.* "A Nostalgia do Branco", "A Poesia Noturna de Cruz e Sousa". "Cruz e Sousa e Baudelaire", "O Lugar de Cruz e Sousa no Movimento Simbolista". São Paulo, Martins Editora, 1943.

——— *Poetas do Brasil.* Curitiba, Editora Guaíra, 1946.

——— "De Anchieta a Cruz e Sousa". *In Diário de São Paulo,* 9 jun., 1946.

——— "Le Symbolisme Brésilien". *In Mercure de France,* Paris, 1.° nov., 1953.

——— "Littérature, Théatre, Cinéma". *In Le Monde en Couleurs. L'Amérique du Sud.* Tome I. Le Brésil, Venezuela, Colombie, Équateur, Guyanes. Paris, 1957.

——— *Brésil/Terre des Contrastes.* Paris, Hachette, 1957.

Biblioteca Nacional. *Cruz e Sousa, 1861-1898.* Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1961 (Catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário).

CÂMARA FILHO, Roberto M. "Tasso da Silveira". "Cruz e Sousa". *In A Ordem,* Rio de Janeiro, mar.-abr., 1958.

CAMINHA, Adolfo. *Cartas Literárias.* Rio de Janeiro, Aldina, 1895.

CARPEAUX, Otto Maria. "Valores da Poesia Brasileira". *In O Jornal,* Rio de Janeiro, 30 set., 1956.

——— "A Literatura Brasileira Vista por um Europeu". *In* Homero Senna. *República das Letras.* Rio de Janeiro, Livraria São José, 1957.

——— "Final de Viagem: Brasil". *In Jornal de Letras,* jun., 1958.

——— "Estrada Larga". *In O Estado de São Paulo,* 4 abr., 1959.

——— "Livros Americanos". *In Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 nov., 1960.

CARVALHO, Ronald de. *Pequena História da Literatura Brasileira.* 7ª ed., Rio de Janeiro, Briguiet Editora, 1944.

CAVALCANTI, Valdemar. "O Poeta Negro que Tinha a Poesia Branca". *In O Jornal*, 28 mar., 1948. Tr. em *Jornal Literário.* Rio de Janeiro, José Olímpio, 1960.

Cidade do Rio. Diretor: José do Patrocínio (número especial comemorativo da morte de Cruz e Sousa). Rio de Janeiro, 20 abr., 1898.

Club Curitibano. Diretor: Dario Veloso (número especial, ilustrado, comemorativo da morte de Cruz e Sousa). Curitiba, abr., 1898.

CORREIA, Carlos da Mota Azevedo (irmão de Raimundo Correia). "Cruz e Sousa". Conferência no Clube 12 de Agosto, Florianópolis, 24 nov., 1941.

CORTES DE LACERDA, Virgínia. *Unidades Literárias.* (*Literatura Brasileira,* 2ª ed., Rio de Janeiro, Organização Simões, 1952.)

——— "Cruz e Sousa, Poesia". *In Leitores e Livros,* n.º 30, out.-dez., 1957.

CUMPLIDO DE SANT'ANA, Alfredo. Discurso de posse na Cadeira "Cruz e Sousa", da Academia Carioca, 20 jun., 1931.

——— "O Simbolismo". Conferência na Academia Carioca. *In Jornal do Comércio,* 30 mai. 1937.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos (Pseud. Antônio Crispim). "Quatro Poesias Esquecidas de Cruz e Sousa". *In Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, 31 jan., 1959.

FERNANDES, Carlos D. "Cruz e Sousa". *In Vera Cruz,* Rio de Janeiro, 1.º jan., 1898.

——— "Os Nossos Grandes Figurantes da Arte e da Literatura de Ontem". Rio de Janeiro, 22 dez., 1925.

FERREIRA DE MELO (filho), Osvaldo. *Introdução à História da Literatura Catarinense.* Florianópolis, Faculdade Catarinense de Filosofia, 1958.

FIGUEIREDO, Jackson. *Pascal e a Inquietação Moderna,* Rio de Janeiro, *Anuário do Brasil,* 1952.

——— *A Coluna de Fogo.* Rio de Janeiro, *Anuário do Brasil,* 1925.

FRETANA. Rio de Janeiro, Alba, 1936.

——— "O Anão das Pedras Negras". *In Autores e Livros.* Supl. de *A Manhã.* Rio de Janeiro, 13 dez., 1942.

——— "Não Foi um Méneur". *In Autores e Livros.* Supl. de *A Manhã.* Rio de Janeiro, 13 dez., 1942.

FREYRE, Ricardo Jaime. "Cruz e Sousa". Conferencia leida en el Ateneo de Buenos Aires. *In El Mercurio de América,* set.-out., 1899.

FROTA PESSOA. "Cousas Literárias". *In Gazeta de Passos,* Sul de Minas, 18 jun.-18 jul., 1899.

——— *Crítica e Polêmica.* Rio de Janeiro, Artur Gurgulino, 1902.

GÓES, Fernando. *Panorama da Poesia Brasileira.* Volume IV. *O Simbolismo.* São Paulo, Civilização Brasileira, 1959.

GOMES, Eugênio. "Cruz e Sousa na Bahia". *In Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, 14 mai., 1955. (Tr. em *Visões e Revisões,* Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1958.)

——— "Alberto de Oliveira e o Simbolismo". *In Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, 27 abr., 1957. (Tr. *Visões e Revisões,* Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1958.)

GONZAGA DUQUE. "O Poeta Negro". *In Careta,* Rio de Janeiro, 30 jan., 1960.

GOULAR DE ANDRADE, J. M. "Cruz e Sousa". Estudo lido na Academia Brasileira de Letras. *In O Globo,* Rio de Janeiro, 22 mar., 1926. (Tr. na *Revista da Academia Brasileira de Letras,* mar., 1926.)

GRIECO, Agripino. "O Sol dos Mortos". *In O Jornal,* Rio de Janeiro, 4 dez., 1924. (Tr. em *O Sol dos Mortos,* Rio de Janeiro, José Olimpio, 1957.)

——— *Evolução da Poesia Brasileira.* Rio de Janeiro, Ariel, 1932.

GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. "Notas desta Edição". *In* Alphonsus de Guimaraens, *Poesias,* 2ª ed., Vol. II, Rio de Janeiro, Organizações Simões, 1955.

HADDAD, Jamil Almansur. *In* Baudelaire. *As Flores do Mal.* São Paulo, Clássicos Garnier da Difusão Européia do Livro, 1958.

JORGE, Fernando. "Aspectos Inéditos de Cruz e Sousa". *In Revista Brasiliense,* São Paulo, maio-jun. 1957. (Tr. em *Água da Fonte.* São Paulo, Martins Editora, 1959.)

LEÃO, Múcio. "Notícia sobre Cruz e Sousa". *In Autores e Livros.* Sup. de *A Manhã.* Número especial dedicado a Cruz e Sousa, Rio de Janeiro, 11 out., 1942.

——— "Saudação a Alvaro Moreyra". Discurso na Academia Brasileira de Letras. *In Jornal do Brasil* e *Jornal do Comércio,* Rio de Janeiro, 29 nov., 1959.

LEDO IVO. "As Diatomáceas da Lagoa". *In Revista do Livro.* Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, dez., 1960.

LIMA CAMPOS. "Gente de um Tempo. Toda uma Época. Gonzaga Duque. Mário Pederneiras. Os Simbolistas". *In A Noite,* Rio de Janeiro, 29 jul., 1921.

LISBOA, Henriqueta. *Convívio Poético.* "I. A Dor Superada; II. O Culto da Beleza; III. O Sentimento do Orgulho; IV. A Idéia da Morte". Belo Horizonte, Secretaria da Educação, 1955.

LUZ PINTO, Edmundo da. "O Túmulo de Cruz e Sousa". *In Jornal do Comércio,* Rio de Janeiro, 6 ago., 1943.

MARTINS, Wilson. "Introdução à Literatura Brasileira Moderna", I. *In* Supl. Lit. de *O Estado de São Paulo,* 22 nov., 1957.

——— "Poesia de Ontem e de Hoje", I. *In* Supl. Lit. de *O Estado de São Paulo,* 19 abr., 1958.

——— "Os Livros Representativos". *In* Supl. Lit. de *O Estado de São Paulo,* 15 out., 1960.

——— "Um Parnasiano", I e II. *In* Supl. Lit. de *O Estado de São Paulo,* 5 e 12 ago., 1961.

MÁS Y PI, Juan. *Ideaciones.* Barcelona.

——— *Leopoldo Lugones y su obra.* Buenos Aires, 1911.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE. "Missal". *In Figaro,* Rio de Janeiro, 28 fev. 1893. (M. e A. escreveu e publicou mais oito artigos, entre aquela data e maio de 1900, sobre Cruz e Sousa.)

MEIRELES, Cecília. *O Espírito Vitorioso.* Rio de Janeiro, *Anuário do Brasil,* 1929.

——— "Cruz e Sousa, O Poeta Negro". Conferência na Pró-Arte, Rio de Janeiro, 18 maio, 1933.

MELOT DU DY. "Cecília Meireles et la Poésie au Brésil". Conferência, Bruxelas, 12 nov., 1948.

MONTENEGRO, Abelardo. *Cruz e Sousa e o Movimento Simbolista do Brasil.* Fortaleza, 1954.

MORAIS, Carlos Dante de. *Viagens Interiores.* Rio de Janeiro, Schmidt Editor, 1931.

——— *Três Fases da Poesia.* Rio de Janeiro, Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Cultura, 1960.

MOREIRA, Álvaro. *As Amargas, Não...* Rio de Janeiro, Editora Lux, 1954.

OITICICA, José. "O Poeta Negro". *In Correio da Manhã,* 17 mar., 1923.

OLIVEIRA, Franklin de. "Tema com Variações". *In Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, 16 mar., 1957.

——— "Beethoveniano". *In Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, 14 set., 1957. (Tr. em *A Fantasia Exata. Ensaios de Literatura e de Música.* Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1959.)

OLIVEIRA, José Osório de. *História Breve da Literatura Brasileira,* 1ª ed., Lisboa, 1939; nova ed., revista e aumentada, São Paulo, 1946; 2ª ed. brasileira, São Paulo, Martins Editora, 1956.

——— "O Poeta Negro Cruz e Sousa". *In Atlântico.* Lisboa, out., 1948.

OLIVEIRA GOMES. "Cruz e Sousa". *In Arte.* Diretores Júlio Lobato e Verediano Gonçalves. Porto, Portugal, 2.° ano, 1898.

ORTIZ, Fernando. Prefácio a *Oh Mio Yamanga,* de Rômulo Lachatenere (*apud* Levi Carneiro. Comunicação à Academia Brasileira de Letras, 29 jan., 1941).

PACHECO, Félix. Discurso de Recepção na Academia, seguido de Resposta do Sr. Sousa Bandeira. Rio de Janeiro, Tip. do *Jornal do Comércio,* 1913. (Reproduz artigos com referências a Cruz e Sousa, de Constâncio Alves, Escragnole Doria, Afrânio Peixoto, Gilberto Amado, Vítor Viana, João Luso.)

——— *Baudelaire e os Gatos.* Tip. do *Jornal do Comércio,* Rio de Janeiro, 1934.

PÁDUA (da Costa e Silva), Antônio de. *À Margem do Estilo de Cruz e Sousa.* Rio de Janeiro, Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, 1946.

PEREDA VALDÉS, Ildefonso. *Linea de Color. Ensaios Afro-Americanos,* Santiago do Chile, Ediciones Ercilla, 1938.

PEREIRA DA SILVA, A. J. "Síntese de Cruz e Sousa". *In Autores e Livros.* Supl. de *A Manhã,* Rio de Janeiro, 15 out., 1944.

PEREIRA RODRIGUEZ, José. "La Poesia de Cruz e Sousa en su Vida y en su Obra", Conferência. Instituto de Cultura Uruguaio Brasileño, dez., 1950.

PERNETA, Emiliano. *Prosa.* Curitiba, Edições Gerpa, 1945.

PINTO DA SILVA, João. *Vultos do meu Caminho*. 2ª ed. refundida. II Série, Porto Alegre, Livraria do Globo, 1927.
PORTELLA, Eduardo. "A Propósito do Simbolismo". *In Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 2 jun., 1957.
——— "Compreensão de Cruz e Sousa". *In Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 29 mar., 1959.
——— "A Poética Simbolista de Alphonsus de Guimaraens". *In Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 3 abr., 1960.
——— "O Geral e o Específico de uma História Literária". *In Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 8 mai., 1960.
——— "Sugestões de Cruz e Sousa". *In Jornal do Comércio*, 4 dez., 1960.
——— "Por uma Periodização Literária Especificamente Brasileira". *In Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 15 jan., 1961.
PUTNAM, Samuel. *Marvellous Journey, a Survey of Four Centuries of Brazilian Literature*. Nova Iorque, Knopf, 1948.
RIBEIRO, Joaquim. "Vestígio da Concordância Bantu no Estilo de Cruz e Sousa". *In Autores e Livros*. Supl. de *A Manhã*. Rio de Janeiro, 16 jan., 1947.
RIO, João do. "Palavras ao Luar". *In Correio Paulistano*, São Paulo, 5 out., 1905.
ROMERO, Sílvio. "A Literatura". *Livro do Centenário* (1500-1900). Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1900.
——— *História da Literatura Brasileira*. 3ª ed., Rio de Janeiro, José Olímpio, 1943.
S. THIAGO, Arnaldo. *História da Literatura Catarinense* (Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina). Rio de Janeiro, 1957.
SANCHEZ-SÁENZ, Braulio. *Vieja y Nueva Literatura del Brasil*. Santiago do Chile, Ercilla, 1935.
SANTA RITA, J. H. de. "Missal". *In A Capital*. Rio de Janeiro, 1893.
——— "Cruz e Sousa". *In Gazeta do Povo*. Curitiba, 23 mar., 1898.
——— "Cruz e Sousa". Conferência no Clube Curitibano, 25 mar., 1923.
SANTIAGO, Gustavo. "Cruz e Sousa". *In Cidade do Rio*. Rio de Janeiro, 20, 22 e 29 abr., 1889.
SCHMIDT, Augusto Frederico. "A propósito do Cinqüentenário da Morte de Cruz e Sousa". *In Autores e Livros*. Supl. de *A Manhã*. Rio de Janeiro, 11 abr., 1948.

——— "Panorama do Simbolismo". *In Correio da Manhã.* Rio de Janeiro, *Anuário do Brasil,* 17 mai., 1953.

SILVEIRA, Tasso da. *A Igreja Silenciosa.* Rio de Janeiro, *Anuário do Brasil,* 1922.

——— "O Túmulo de Cruz e Souza". *In Jornal do Comércio.* Rio de Janeiro, 6 ago., 1943.

——— "Cruz e Sousa e a Crítica". *In Revista Brasileira.* Rio de Janeiro, mar., 1946.

——— "Estilo de Cruz e Sousa". *In Autores e Livros.* Supl. de *A Manhã.* Rio de Janeiro, 15 set., 1946.

——— *Cruz e Sousa: Poesia.* Coleção "Nossos Clássicos". Rio de Janeiro, Agir, 1957, 2ª ed., 1961.

SILVEIRA NETO, M. A. da. "Cruz e Sousa". *In Cidade do Rio.* Rio de Janeiro, 20 abr., 1898.

——— *Cruz e Sousa.* Conferência. Rio de Janeiro, *Anuário do Brasil,* 1924.

——— "O Paraná e o Simbolismo". Conferência. *In Jornal do Comércio,* Rio de Janeiro, 19 jun., 1938.

TAMAYO Y VARGAS, Augusto. "Literatura Peruana e Literatura do Brasil". Trad. de Bella K. Josef. *In Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, 2 jun. e 7 jul., 1956.

TAVARES BASTOS, Cassiano. "Como Surgiram os Místicos da Rosa-Cruz". *In Jornal do Comércio,* Rio de Janeiro, 11 mar., 1937.

TORRES, Artur de Almeida. *Cruz e Sousa (Aspectos Estilísticos).* Rio de Janeiro, Livraria São José, 1957.

VÁRZEA, Virgílio. "Impressões da Província (1882-1889). A Tribuna Popular e a Guerrilha Literária Catarinense". *In Correio da Manhã.* Rio de Janeiro, 3, 10, 17, 24 e 31 mai. e 2 jun., 1907.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de Literatura Brasileira.* Primeira série. Rio de Janeiro, Garnier, 1901.

——— *Estudos de Literatura Brasileira.* Sexta série. Rio de Janeiro, Garnier, 1907.

——— *Letras e Literatos.* Rio de Janeiro, José Olímpio, 1936.

VIANA, Vítor. "Cruz e Sousa e Sua Influência". *In Jornal do Comércio,* Rio de Janeiro, 20 mar., 1923.

VITOR, Nestor. *Cruz e Sousa.* (Monografia escrita em 1896, com um retrato de Cruz e Sousa, por Artur Lucas.) Rio de Janeiro, 1899.

——— *Farias Brito.* Rio de Janeiro, Editora Revista dos Tribunais, 1917.

——— *A Crítica de Ontem.* Rio de Janeiro, Leite Ribeiro & Maurílio, 1919.
——— "Cruz e Sousa". *In Rio-Jornal.* Rio de Janeiro, 19 ago., 1921.
——— *O Elogio do Amigo.* São Paulo, Edição Monteiro Lobato, 1921.
——— *Obras Completas* de Cruz e Sousa. Introdução e Notas. Rio de Janeiro, *Anuário do Brasil,* 1923 e 1924.
——— "Cruz e Sousa e a Literatura Brasileira". *In Rio-Jornal.* Rio de Janeiro, 16 mar., 1923.
——— "O 25.° Aniversário da Morte de Cruz e Sousa". *In Jornal do Comércio,* Rio de Janeiro, 20 mar., 1923.
——— *Cartas à Gente Nova.* Rio de Janeiro, *Anuário do Brasil,* 1924.
——— "A Infantilidade de um Príncipe" (Resposta a Alberto de Oliveira). *In O Globo,* Rio de Janeiro, 3 abr., 1927.
——— "A Propósito de Cruz e Sousa. Nestor Vítor Explica e Insiste" (Tréplica a Alberto de Oliveira). *In O Globo,* Rio de Janeiro, 23 abr., 1927.
——— "Como Nasceu o Simbolismo no Brasil. A Propósito do 'Luar de Inverno' ". *In O Globo,* Rio de Janeiro, 26 mar., 1928.
——— "Lejos". *In O Globo,* Rio de Janeiro, 3 jul., 1928.
——— "A Crítica de Arte na Obra de Gonzaga Duque". *In O Globo,* Rio de Janeiro, 4 de nov., 1929.
——— "Cruz e Sousa". *In Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, 27 dez., 1929.
——— *Os de Hoje.* São Paulo, Cultura Moderna, 1936.
WHITAKER DA CUNHA, Fernando. *A Seara de Bronze.* São Paulo, Editora Cupolo, 1960.

Primeira Parte

VIDA E FORTUNA

O Laocoonte Negro

Tristão de Athayde

Anos atrás vindo de Brasília ao Rio, um amigo meu sentou-se, por acaso, no avião, ao lado de Pelé. Conversa vai, conversa vem, diz-lhe o grande craque, que no momento acabara de fazer a sua pior jogada, trocando os gramados pelos negócios: "Fui a Brasília tratar da vida. O futebol passa, mas a cor fica" (*sic*).

Enquanto, porém, os heróis das pernas conseguem facilmente superar o drama da pele, o mesmo não acontece com os gênios da pena. A cor ficou para sempre, com esse desterrado Cruz e Souza, a figura mais dramática de toda a nossa história literária, a despeito de sua aversão ao teatro. Um gênio, que amanhã fará parte da literatura universal, como um dos maiores épicos e líricos da negritude. E este é, hoje em dia, um dos capítulos mais originais e mais fecundos da própria expectativa estética que o século reserva aos nossos descendentes. É o nosso Aurélio, tira-teima e companheiro, diurno e noturno, de nossas mesas de escrever, que nos vai definir esse vocábulo (desconhecido em vida do nosso gênio negro), que Léopold Senghor lançou, ao menos literariamente. "Negritude é uma ideologia

característica da fase de conscientização, pelos povos negros africanos, da opressão colonialista, a qual busca reencontrar a subjetividade negra, observada objetivamente na fase pré-colonial e perdida pela dominação da cultura branca ocidental".

À feliz definição de Aurélio será imperioso acrescentar, oportunamente, um terceiro item, que mostre a extensão do fenômeno, psicológico e particularmente estético, à diáspora da raça negra por todos os continentes e muito especialmente pelo nosso continente americano. Neste último, o Brasil, os Estados Unidos e o Caribe representam um papel essencial tanto sociológico como intelectual, nesse fenômeno de conscientização de toda uma raça, que já em nosso século e mais ainda no futuro representará um papel respeitável na história da humanidade. Nesse dia, o nosso Cruz e Sousa será uma personalidade e uma obra, que ingressarão, imperiosamente, no plano daquela *Weltliteratur* em que Goethe colocava os faróis da humanidade, de que falou Baudelaire, esse ídolo literário do nosso humílimo e indomável filho de escravos, que também passou de vaga-lume a farol, o que não o impediu, para nossa vergonha, de vir a morrer de miséria.

A esse catarinense genial dedicou, anos atrás, uma excelente biografia o nosso infatigável e inesgotável Magalhães Júnior, que agora a expandiu consideravelmente em terceira edição. Com o seu faro de incansável investigador da microhistória, que é a base sólida da grande história, passou Magalhães Júnior sem esforço, com a versatilidade de seu talento e a retentiva infalível dos seus conhecimentos de nossos fatos intelectuais, do sibarita Bilac ao patético Cruz e Sousa. Descobriu ainda, além do acervo que a fidelidade de Nestor Vítor e de Andrade Muricy nos legara, da obra imensa do grande poeta da negritude universal, textos inéditos ou esquecidos, depoimentos e documentos epistolares, que aumentam a glória do poeta e do *prosador* sem par. Destaco a palavra prosador, pois, no meio da trágica incompreensão que se enroscou, em vida, nos membros franzinos, mas intelectualmente atléticos, desse Laocoonte negro, um dos tópicos mais repetidos é que a prosa do poeta foi muito inferior à sua poética. Não penso assim. Creio mesmo que se poderia inverter a proposição. Pois o que Euclides da Cunha foi para a nossa prosa telúrica foi Cruz e Sousa para a nossa prosa sidérea. Folgo em ver que o seu grande biógrafo atribui à prosa, por vezes sublime, do autor do *Missal*.

o valor insuperável que possui: "Prosa abstrusa diz Sílvio Romero, referindo-se à de Cruz e Sousa. Ainda que assim fosse, tem essa prosa uma importância excepcional na obra do escritor negro, porque é aí sobretudo que ele se confessa... Sabe que seus escritos ficarão e que o valor de sua obra resistirá a todas as negações" (p. 275).

É o próprio poeta dos *Broquéis* que mostra como sua prosa representa para ele um valor idêntico ao de sua poesia: "Não há hoje, nesta hora alta e suprema dos tempos, fórmulas preestabelecidas e construídas em códigos para a estrutura da prosa. [Foi por pensarem que existem esses padrões imutáveis que os seus colegas parnasianos e neoclássicos martirizaram, como anões, esse Gulliver simbolista — T. de A.] Há tantas maneiras de fazer cantar a prosa, de a fazer viver, radiar, florir e sangrar, quantas sejam as diversidades dos temperamentos reais e eleitos" (p. 297). E o seu era, incontestavelmente, um temperamento real (no sentido de *royal*) e eleito (no sentido de eleito dos deuses, mas não dos homens). Ao menos dos homens do seu tempo, que só na hora da sua morte, salvo o pequeno grupo dos "Novos", precursor da revolução literária modernista de 1922, é que começaram a reconhecer o seu valor insuperável.

Não creio, aliás, ao contrário do que escreveu seu grande biógrafo, que "o desaparecimento de Cruz e Sousa provocou, assim, uma verdadeira comoção no mundo intelectual e jornalístico da época" (p. 358). Houve apenas o mínimo que se poderia esperar, na hora em que tombava o jequitibá da floresta negra, cujo valor raríssimos haviam percebido. Dos grandes da época, só Coelho Neto e Bilac se manifestaram. O primeiro, com uma página de real beleza. O segundo, com dois pequenos comentários da mais fria e vaga incompreensão. Nem uma linha de Machado de Assis, de Nabuco, de Rui. Nem uma palavra na Academia recém-fundada, de que intencionalmente fora excluído. Só então, do seu túmulo, como disse Agripino Grieco, é que começaram a ver o gigante escondido nesse anão franzino. A posteridade é que o está vingando, muito especialmente pela pena de Magalhães Júnior. Esta obra admirável, cujo final, um tanto apressado, já está pedindo uma quarta edição, representará um papel semelhante ao dos seus grandes predecessores e descobridores: Nestor Vítor, o cireneu, e Andrade Muricy, o apóstolo dos gentios.

Para mim, se me perguntassem qual a figura mais patética, mais trágica e mais humanamente universal de nossas letras, eu responderia sem hesitar: o autor de *O Emparedado.*

In *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, 9 out., 1975.

Cruz e Sousa e a Crítica

Tasso da Silveira

As coisas que de Cruz e Sousa se podem dizer neste instante, por ocasião do 81.º aniversário de seu nascimento, são algo diversas das que puderam ser ditas nas várias etapas do processo de sua lenta glorificação.

Em verdade, quase que desde o primeiro momento o gênio do Poeta Negro foi, senão propriamente reconhecido, pelo menos "sentido" por umas poucas inteligências generosas.

Ainda quando, nesta formosa terra do seu berço, mal saído da adolescência, tentava os primeiros vôos audazes, já lhe davam estímulo aplausos quentes de admiradores entusiastas. Depois de publicado, no Rio de Janeiro, o seu livro de estréia, em torno do qual poemas esporadicamente aparecidos em jornais e revistas haviam criado ambiente de expectativa, começou, com a surpresa que esse livro trouxe, e com o vivo deslumbramento que em muitos provocou, o esforço longo, que duraria até os dias presentes, no sentido de definir a poesia cruz-e-sousiana e penetrar-lhe a significação essencial. De permeio, manifestaram-se a incompreensão e a negação a que jamais se pôde furtar nenhum criador de beleza nova. O esforço perquiridor, na direção afirmativa, continuou, todavia, porventura, animado de ímpeto mais vivo ao choque das contraditas inevitáveis.

Pode-se dizer que, até aqui, já duas gerações se sucederam nesse labor indescontínuo: aquela a que pertenceu o próprio poeta, e no seio da qual, a par com os negadores extremados, igualmente se pronunciaram extremados afirmadores do excepcional valor do Poeta Negro; e a que lhe veio imediatamente depois, e recebeu como sagrada herança o nome e a obra de Cruz, cuja grandeza, por isto, pôde reconhecer mais facilmente. Ainda no seio desta segunda geração persistem negações. Mas já tão sem fundamento, tão patentemente filhas da miopia visual ou da má-fé, que, na realidade, a si mesmas se neutralizam.

Contudo, como de começo avançamos, as coisas que de Cruz e Sousa se podem dizer neste instante são diversas das que foram ditas nas etapas anteriores do processo referido.

Do ingênuo e não obstante clarividente conceito de Fritz Müller a propósito do Poeta — "João da Cruz, és um grande talento e serás no futuro um homem ilustre do Brasil" — até os admiráveis descobrimentos exegéticos de Bastide, foi enorme a distância percorrida. Para além de simples, embora calorosos elogios, encontramos, ao longo do percurso, mais de uma tentativa notável de definição em profundidade da poesia do Negro surpreendente.

Sentiram-se a esse esforço compelidos mesmo os que, como Sílvio e Veríssimo, mestres da crítica do momento naturalista, por força das circunstâncias deveriam apresentar-se como adversários natos da sua estranhíssima estesia.

Sílvio Romero teve oportunidade de expressar-se por esta forma:

"... Em primeiro lugar, ressaltam de todas as suas composições uma elevação d'alma, uma nobreza de sentimentos, uma dignidade de caráter, que nunca se desmentem, nunca se apagam. Daí, como segunda qualidade apreciável, a completa sinceridade do poeta: este não faz cantatas a 'condessas' e 'duquesas', nem entoa fingidas ladainhas a 'santas'... Inspirados pela natureza, pelo infinito cenário do mundo exterior, ou pelas peripécias da vida, pelos atritos da sociedade, ou pelas dores íntimas de seu coração, os seus versos são sempre símplices, espontâneos, sinceros, como as confissões de uma alma limpa e digna..."

Dir-se-á que, até aqui, Sílvio Romero faz apenas o elogio moral de Cruz e Sousa, o que no fundo nada tem que ver com a substância de beleza de sua obra. O Mestre, porém, continua:

"Outra qualidade da arte de Cruz e Souza é o poder evocativo de muitas de suas poesias. Ele não descreve nem narra.

Em frases vagas, indeterminadas, aparentemente desalinhadas, sabe, por não sabemos que interessante e curiosa magia, atirar o pensamento do leitor nos longes indefinidos, sugestionando-lhe a imaginativa, fazendo-o perder-se nos mundos desconhecidos, sempre melhores do que aquele em que vivemos..."

Este segundo fragmento do estudo crítico de Sílvio é, para o tempo em que foi escrito, de muito maior alcance que o primeiro — embora o primeiro tenha também sentido mais profundo do que à primeira vista descobrimos. Totalmente desinformado do que constituía a essência mesma do simbolismo, e nada o tendo ainda advertido da significação que o movimento assumiria na história da poesia ocidental, Sílvio, nesse trecho — sem dúvida, por um maravilhoso instinto de boa vontade —, acerta, por assim dizer, com o núcleo do problema. "Ele não descreve nem narra"; todos os grandes pesquisadores do sentido do simbolismo, desde Régnier e Maurras, até Maritain, a primeira coisa que anotaram foi que o simbolismo não descreve, nem narra, e também não raciocina nem disserta — porque o seu mundo não é o da linguagem discursiva, como tinha sido o mundo do classicismo, do romantismo, do parnasianismo; não descreve, nem narra, porque a sua fonte de substância é o mundo transcendente, inacessível aos sentidos, e, portanto, insusceptível de narração e descrição... Razão pela qual afirmou Maritain que o simbolismo representa, na história da poesia, revolução tão radical quanto foi, na história da astronomia, a revolução de Copérnico.

Sílvio, contudo, vai mais longe quando alude a "não sabemos que interessante e curiosa magia" pela qual o Poeta Negro, em frases aparentemente desalinhadas, levaria o espírito à visão de realidades superiores. Do conjunto claramente se percebe que, sem poder explicar por que, ainda instintivamente ligava Sílvio este poder de transcender pela expressão aos atributos morais, de dignidade suprema e de límpida sinceridade, que tão comovidamente lhe reconhecera no primeiro dos fragmentos que citamos. Veremos, dentro em pouco, que essa ligação efetivamente existia. Independentemente, contudo, de uma clara consciência, que não podia ter do fenômeno, Sílvio Romero testemunha quão profundamente o impressionou e empolgou a poesia de Cruz nesta expressão definitivamente consagratória: "...nele, acha-se o ponto culminante da lírica brasileira após 400 anos de existência..."

De mais restritos interesses mentais, de menor capacidade divinatória, porém mais seguro em muitos dos seus julgamentos

do que Sílvio, José Veríssimo esteve a pique, nô entanto, de totalmente errar com relação a Cruz e Sousa, negando-lhe à voz ressoante todo timbre duradouro. A página que sobre ele escreveu, e que figura na sexta série dos *Estudos de Literatura Brasileira,* foi iniciada com acento forte de inaceitação. Dir-se-ia, porém, que, na medida em que a ia desdobrando, inquietamente consultava o crítico a poesia de Cruz, sentindo-lhe no âmago qualquer coisa que, malgrado ele, o fascinava. Porque, de súbito, lhe irrompe da pena esta quase confissão: "Se a poesia, como toda a arte, tende ao absoluto, ao vago, ao indefinido, ao menos das comoções que há de produzir em nós, quase estou em dizer que Cruz e Sousa foi um grande poeta, e os dons de expressão que faltam evidentemente ao seu estro, os dons de clara expressão, à moda clássica, os supriu o sentimento recôndito, aflito, doloroso, sopitado, e por isso mesmo trágico, das suas aspirações de sonhador e de sua mesquinha condição de negro, de desgraçado, de miserável, de desprezado. É desse conflito pungente para uma alma sensibilíssima como a sua, e que, humilde de condição, se fez soberba e altiva para defender-se dos desprezos do mundo e das próprias humilhações, que nasce a espécie de alucinação da sua poesia, e que faz desta uma flor singular, e de rara distinção e colorido, de perfume extravagante mas delicioso, no jardim de nossa poesia..."

Com a sua maneira de ser e no seu tempo, sobretudo com os seus preconceitos escolásticos, Veríssimo não podia perceber que a Cruz e Sousa não "faltavam", propriamente, dons de expressão, e que, se não possuiu os "dons de clara expressão à maneira clássica" era porque havia transposto as fronteiras, não apenas do classicismo, mas de toda a estesia ocidental dos três e meio primeiros séculos da modernidade. E, por isto mesmo, não poderia perceber que não é, propriamente, o sentimento recôndito, aflito, doloroso, trágico do Poeta que "supre" aquela pretensa falta, mas sim, uma expressão nova, prenhe de estranhas músicas desconhecidas — a expressão por sugestão do simbolismo — que vantajosamente sucede, na poesia de Cruz, a expressão linear, direta, em superfície, de clássicos, românticos e parnasianos.

Não obstante, nas próprias íntimas contradições de seu juízo, na patente perplexidade em que nele se nos revela, Veríssimo, um tanto a contragosto, acaba por situar o poeta em altitude condigna, sancionando-lhe, no fim de contas, todos os estranhos e singulares processos.

Ao lado mesmo, todavia, de Cruz e Sousa, dando-lhe um amparo de alma e de inteligência, de imaculada, heróica afeição, e de profunda compreensão do seu gênio, viveu por algum tempo Nestor Vítor. Crítico de uma corrente nova, exatamente daquela a que pertencia Cruz e Sousa, e, no Brasil, crítico de espécie nova principalmente pela sua intuição prodigiosa dos problemas do espírito criador, Nestor Vítor pôde, como nenhum outro antes de Roger Bastide, penetrar a tessitura complexa da grande arte de Cruz.

São numerosos os escritos de Nestor Vítor sobre o Poeta de *Faróis*, e não vou recordá-los aqui. Servir-me-ei apenas, para documentar essa força de penetração, de uns poucos parágrafos do estudo sobre Cruz que figura no livro *A Crítica de Ontem*.

"Cruz e Sousa" — diz Nestor Vítor nesse estudo —, "negro sem mescla, foi uma cerebração de primitivo genial, foi como que a revivescência de um núbio contemporâneo de Davi ou ao menos de Salomão, sendo já educado à luz franca dos princípios masdeanos, mas que houvesse renascido no Ocidente e se desenvolvesse num meio cuja civilização é toda de empréstimo, já capaz de inspirar grandes requintes a um artista, porém no fundo ainda por modo ainda falseado e ingênuo."

Já acentuava Nestor Vítor o contraste violento entre a natureza antiga de Cruz, bárbara e bíblica a um só tempo — dir-se-ia que, a um só tempo, embebida de tradições sagradas e dominada por forças de primitividade que ainda trouxessem ressonâncias telúricas flagrantes —, e o ambiente novo, instável, indeciso, feito quase que só de puras virtualidades, da pátria infante em que lhe coube nascer. Este contraste explica muita coisa na obra de Cruz, tanto mais que se complica com outros ainda mais violentos contrastes. Deixemos que continue Nestor Vítor.

"A visão de Cruz e Sousa, no que ele oferece de mais característico, é sem medida, sem precisão, chega a ser muitas vezes desconforme — é oriental —, entretanto que a língua por ele para si criada dentro do idioma português é dútil, é musical como até então não fora, é colorida, e — o que mais admira — é matizada, é nuançada como ainda não se manifestara. Não há nisto, porém, contradição, porque ela assim é principalmente no que afeta os cinco sentidos. Cruz e Sousa revela-se, como artista, sobretudo um sensual na acepção lata da palavra, o que é tão lógico tratando-se de uma natureza de primitivo, tanto mais se africano."

A equação do gênio de Cruz fica inteiramente armada nestas poucas palavras. O temperamento bárbaro e bíblico do grande Negro vai ter de vazar-se numa arte de modelado lascivo, ou, antes, de lasciva musicalidade, dada a tirania das impressões sensoriais sobre sua alma antiga — dada a vida viva dos sentidos a que sua primitividade o sujeitava.

Continua, porém, no estudo de Nestor, o desdobramento de contrastes:

"Como uma alma primitiva que era, ele trouxe uma natureza de apóstolo feito de um só bloco, sem as dutilidades do homem moderno, incapaz de subterfúgios com a sua própria consciência, indispensáveis aos tipos de transição que todos somos na nossa época.

Por isso e, ainda mais, desajudado pelas duras condições em que nasceu e viveu, sendo um negro descendente de escravos e um pária social no tocante à sua situação econômica, a concepção que teve do seu papel neste mundo foi uma concepção verdadeiramente, mas de certo ponto em diante, escusadamente heróica e trágica. A arte, a seus olhos, exigia um sacerdócio, uma devoção, de uma gravidade, de uma pureza de intenções, mas também de uma inexorabilidade, semelhantes às que Javé impunha ao seu povo eleito".

Eis onde Nestor instintivamente retoma o tema de que Sílvio Romero não soubera extrair as extremas conseqüências exegéticas: o tema das virtudes insignes de caráter que a obra de Cruz revela — e de que em grande parte é construída. Melhor do que o Mestre eminente do naturalismo, porém, de certa maneira menos agudamente do que Bastide, Nestor Vítor descobre na rígida estrutura moral de Cruz em choque com a deplorável vacilação ambiente uma das forças vivas de sua alta inspiração. Quer dizer: considera essas virtudes de caráter, não pelo ângulo do moralista, mas pela sua feição de energias conformadoras e de extrema fecundidade em beleza. Bastide, mais tarde, avançaria além, como veremos.

Nestor prossegue:

"O que o salvou ainda em parte na sua hora foi a sua incomparável virtuosidade para o verso, a música, a capacidade de sugestão, a intensidade e a modernidade (...) que a obra dele oferecia. Graças a isto é que de Norte a Sul chegou a criar, embora efemeramente, uma verdadeira esteira de confessados asseclas.

Mas os que lhes eram adversos indicaram como incompletos, indiscutíveis obscuridades muitas vezes os seus pensamentos mais claros, por desconexas algumas de suas construções mais curiosas e até mais perfeitas, por monstruosidades, por pecados mortais contra o gosto tantas das suas concepções mais finas e mais lindas"

Era mister, como faz Nestor Vítor nestas linhas, que se deixasse registado o vasto movimento de reação que contra Cruz se manifestou da parte dos que não puderam transpor as fronteiras dos seus próprios prejuízos estéticos. Tal movimento era inevitável em face da novidade esplêndida que a poesia de Cruz representava. Serviu, pelo seu ímpeto, não só a estimular no Poeta Negro, um ímpeto mais vivo de energias genesíacas, mas também a dar-nos uma medida mais exata do insólito, do inédito que sua voz nos trazia.

Fala ainda Nestor:

"Sua influência, contudo, não cessou e não cessará tão cedo no Brasil. Quase toda a literatura que se pode chamar propriamente viva, no domínio da poesia, entre nós, vinda depois de Cruz e Sousa e de sua geração, consciente ou inconscientemente ressente-se mais ou menos dos seus processos. Alguns dos que já mereceram destaque na nova geração talvez que nem o tenham lido suficientemente. Mas o seu influxo no que diz respeito à forma e aos estados de alma já anda por tal modo na atmosfera de hoje, que será difícil a qualquer poeta de sensibilidade mais aristocrática poder evitá-lo entre nós".

E termina profeticamente:

"Não é chegado, contudo, o momento em que Cruz e Sousa terá de ser posto em foco como na verdade merece. Até muitos dos que se abeberam em cheio na fonte que ele representa, ou a menos que a essa fonte se prendem por indiscutível tendência, voltam-lhe as costas, fingem desconhecê-lo e desestimá-lo, enquanto rendem preitos de vassalagem meramente interesseira, convencional, a outros mestres, dignos embora, mas com quem nos seus trabalhos não mostram afinidade espiritual nenhuma. Esses são os idealistas por 'pose', os epicuristas com lábias tomadas mimeticamente aos espíritos ingênuos, ardentes e puros.

Enquanto a justiça, que se lhe deve, depender unicamente do Brasil, ela só poderá fazer-se num período mais ou menos heróico, quando as almas respirem numa atmosfera onde as naturezas de alto porte moral se tornem na verdade simpáticas".

Este ensaio de Nestor Vítor, embora escrito ainda no começo do século, diz o essencial sobre Cruz, e o sentido e o destino de sua arte. Sem este ensaio, e outros escritos do mesmo autor, quero crê-lo, não teria sido possível a magnífica exegese de Roger Bastide. O eminente crítico francês, que tão longe e tão mais glorificadoramente levou a análise da significação total e profunda do canto do Poeta Negro, encontrou, em verdade, no seu predecessor brasileiro, uma preciosa indicação de rumos que lhe era indispensável.

Depois de Nestor, e antes de Bastide, ninguém, no Brasil, avançou sensivelmente na caminhada difícil. Muitos óbices opuseram-se, nesse meio tempo, a que de frente, em toda a sua complexa e alta realidade, se considerasse a obra de Cruz e Sousa. Não obstante, algumas comovidas, respeitosas, por vezes penetrantes vozes se ergueram para proclamar a excepcionalidade de sua poesia.

Característica, neste sentido, é a página em que Goulart de Andrade nos narra a aventura do seu descobrimento de Cruz. Filho dileto da Academia de Letras, discípulo submisso dos mestres do Parnaso, Goulart confessa que em seu primeiro encontro com a poesia de Cruz e Sousa não lhe sentiu nem compreendeu o acento de amarga e trágica ressonância. "É que não possuía eu então", escreve Goulart, "ouvidos aptos a escutarem os gemidos instintivos que a alma de Cam exalava por aquela boca retorcida, nem olhos argutos para acompanharem as formas ondeantes que seguem todos os contornos daquele pensamento angustioso, nem espírito capaz de penetrar ao atingir o limbo sequer da misteriosa beleza daqueles poemas".

Chegou, todavia, para Goulart de Andrade, o instante em que sua inteligência e sua sensibilidade, trabalhadas já pela experiência dolorosa, puderam abrir-se à grande onda de inspiração transcendente do Poeta Negro. Então pôde ver que em Cruz e Sousa havia, como diz: "Um lírico pelo coração" e um "épico pelas idéias; um mártir e um herói a um só tempo, e um portador de alta mensagem de beleza". Procurando explicar a eficácia perfeita do instrumento expressional do cantor dos *Últimos Sonetos,* assim discorre Goulart:

"É que Cruz e Sousa teve, em época apartada, a milagrosa intuição de que cada palavra deve exalar um eflúvio peculiar, consoante a fórmula em que entra, de sorte que, no verso, a

troca das essências elementares é que gera, como resultado dessa química divina, a atmosfera fragrante das sugestões".

Como se vê destas palavras, alcançara Goulart penetrar na essência mesma da estesia revolucionária de que fazia, em nossa terra, mais do que um prógono ilustre, um realizador intimorato, de surpreendente capacidade divinatória. E na férvida confissão de Goulart, na sua leal atitude afirmativa, totalmente de encontro ao ânimo adverso dos seus mestres e amigos parnasianos, o que temos, no fim de contas, é uma heróica confissão de derrota da estesia de Parnaso em face dessa prodigiosa revelação de beleza nova que vinha sendo o simbolismo.

Vindo, pelo contrário, de fonte simbolista, Ronald de Carvalho não soube ter, contudo, para com o Poeta Negro, atitude idêntica. Na sua *Pequena História da Literatura Brasileira,* é com severa medida e cautela excessiva que faz o elogio de Cruz. Porventura atuava sobre seu espírito ainda muito jovem o prestígio da academia, dominada pelos naturalistas e parnasianos, e a uma de cujas poltronas ele sem dúvida aspirava. O fato é que volta a falar, a respeito de Cruz e Sousa, em linguagem de naturalista convicto, considerando, explicitamente, "insuficiências" da parte do Poeta Negro, os mesmos processos expressionais que hoje a mais autorizada exegese reconhece como marcas patentes do seu gênio descobridor. Não obstante, é ainda de sério alcance o que de Cruz afirma Ronald. "Há em Cruz e Sousa", diz ele, "apesar de todas as suas insuficiências, a força de um precursor. Ele introduziu em nossas letras aquele *horror da forma concreta* de que já o grande Goethe se lastimava no fim do século XVIII. E tal serviço, em verdade, não é pequeno, em um país onde a poesia flui mais das pontas dos dedos que do coração."

Mais penetrante do que Ronald, e senhor de mais livre capacidade de julgar, mostrou-se João Pinto Silva, da mesma geração de Ronald, no entanto. O crítico por vezes agudíssimo, sempre sereno, de *Vultos do Meu Caminho* soube tratar da figura e da obra de Cruz com a dignidade necessária. Transcrevo algumas palavras do estudo admirável que consagrou ao cantor negro:

"Nas rodas oficiais da literatura nacional", escreve, "Cruz e Sousa não passou nunca de um ruidoso autor de coisas bizarras, e sem nexo, onde a riqueza iriada, sonora, do vocabulário, o abundante verbalismo serve, unicamente, para dar a ilusão de um sentido oculto, a fugidia imagem duma trama filosófica, en-

fim, que eles não têm. Para a maioria, foi sempre um negro pernóstico, intolerável como todos os negros dessa espécie.

Dispensa qualquer comentário essa injustiça, tão revoltante é ela e tão absurda.

É inegável que, tomadas num sentido imediato e rigoroso, muitas das suas comparações, das suas analogias, muitas das suas imagens, em suma, são incompreensíveis e insustentáveis. Mas não é, certamente, com esse critério que se deve ler um poeta como Cruz e Sousa. É mister não esquecer que seu estilo inaugurou, integralmente, entre nós, a maneira da 'expressão indireta', que é a grande novidade do simbolismo, cuja *visão central* das coisas, em contraposição à periférica dos parnasianos, foi com nitidez explicada pelo admirável Tancrède de Vison, nos ensaios sobre *L'atitude du lyrisme contemporain"*.

"Confusas à primeira vista" — continua João Pinto da Silva — "as palavras e as imagens, *imagens intuitivas*, de Cruz e Sousa, sob aparente impropriedade exprimem em geral tudo quanto o artista teve em mira quando as escreveu. Ninguém, por aqui, soube transmitir, como ele transmitia, em meia dúzia de palavras, aquela 'quantidade de espírito sugestivo, qualquer coisa como uma corrente subterrânea do pensamento, não visível, indefinida', de que fala o sombrio Edgard Poe.

Menos, porém, em virtude dessas dificuldades de compreensão do que pela sua própria essência superior, a obra de Cruz e Sousa, 'dolorosa e solitária', como ele a definiu, é e continuará a ser, para sempre, inacessível ao grande público, suspeita ao bom senso burguês, e hostil à noção comum, à noção barata de beleza."

Atente-se em que, também para João Pinto da Silva, como a outros já acontecera, para além dos elementos formais de estruturação diferente, existe na poesia de Cruz, a separá-la do entendimento comum do seu e nosso tempo, uma substância de espiritualidade superior, uma presença ontológica, digamos, que é o melhor fundamento de sua grandeza singular. Mais além, retomarei este tema.

Antes de considerar de frente a grande exegese de Bastide, devo ainda registrar dois ou três outros julgamentos, de capital importância, sobre a obra de Cruz.

São expressões de Sousa Bandeira, soldado também do campo naturalista:

"...que admirável evocador de sons e imagens, que formidável e ao mesmo tempo delicado criador de sonho. Parece-me, ao lê-lo, que as harmonias errantes de nossa língua, animadas por um sopro estranho, insuflam alma nas palavras, fazendo-as sentir e viver como se fossem seres reais, a fim de colaborarem na deliciosa música do ritmo..."

Termos sóbrios, nos quais, todavia, reponta uma quase exata definição do que constitui a substância da poesia cruz-e-sousiana. Reparai que há também uma sugestão de ontológica presença no "fenômeno" dessas "palavras" que sentem e vivem "como se fossem seres reais", que tão fundamente surpreendeu o crítico.

Foi igualmente em torno da musicalidade expressional de Cruz e Sousa que teceu Andrade Muricy algumas notáveis considerações:

"Em Cruz e Sousa a *escória* é menos retórica do que resultado da inadequação ocasional da *emoção* com o *conceito*, fenômeno esse... especificamente musical.

A música é assim imprecisa, mas, na proporção mesma dessa imprecisão, sugestiva até o infinito.

Demais, em Cruz e Sousa o conceito é, muita vez, de relevo incontestável:

Vê como a dor te transcendentaliza!

Mas, que mais puro Debussy, do que aquela branca 'Antífona' dos *Broquéis?* Música só, mas da melhor. Foi o único artista brasileiro realmente contemporâneo dos impressionistas do fim do Oitocentos:

Ó formas alvas, brancas, formas claras,
De luares, de neves, de neblinas!...
Ó formas vagas, fluidas, cristalinas...

Música, porém, não a de Verlaine. Também não a de Vítor Hugo ou Castro Alves...

O que havia em Cruz e Sousa era arrebatamento e riqueza, mas com desvãos pânicos de abismo. (...)

Deve ser lido como se lê um oriental, um poeta bíblico, as *Mil e uma Noites*. Do padrão do classicismo português, ele transbordou irreprimivelmente..."

De Jackson de Figueiredo há, sobre o Poeta Negro, três linhas que nos dias de hoje se revestem de magnífica plenitude:

"Cruz e Sousa foi uma grande alma religiosa, no sentido de que teve vivo pressentimento de uma ordem de verdades supra-sensíveis..."

Passo por sobre o que muitas outras penas traçaram a respeito da figura e do canto do Cisne Negro, inclusive por sobre tudo o que, de minha parte, pude escrever de Cruz e Sousa, e que reputo incompleto ou mal-pensado, para, finalmente, considerar a grande, profunda exegese de Bastide.

Roger Bastide, com efeito, no esforço de penetração, não apenas do sentido final da poesia de Cruz, mas também do processo genético de sua arte, foi muito além de qualquer crítico brasileiro. Não só clareou de luz compreensiva as regiões menos facilmente acessíveis desse perdido território de beleza, como, explorando-o verdadeiramente em profundidade, sugeriu rumos inesperados à pesquisa exegética destes dias.

Começa Bastide por atribuir ao Movimento Simbolista no mundo dignidade mais alta e significação mais complexa do que as que lhe haviam reconhecido seus apologistas principais até agora. Descobre-lhe a fonte remota no misticismo medieval, que, por sua vez, tem raízes na teoria das idéias eternas de Platão. Só por isto já fica o simbolismo definido como movimento que necessariamente postula "a existência de um mundo transcendente", vale dizer, cuja essência se constitui da certeza, ou pelo menos da esperança infinita de um além de beleza eterna e absoluta, que precariamente se reflete nas coisas efêmeras deste mundo: razão por que é da essência do simbolismo procurar as secretas correspondências que entre o efêmero e o eterno se estabelecem, a fim de que possa vazar o poeta nas imagens captadas ao mundo da matéria as suas "vivências" de eternidade, as suas "experiências simbólicas" do transcendente e do absoluto.

Esta subterrânea corrente de estesia, nascida da substância mesma da visão religiosa e metafísica da vida, só muito lentamente se condensou como tal, não obstante. Na Idade Média, são suas primeiras manifestações incompletíssimas os *Bestiários* e os *Tesouros*. Estes, escreve Bastide, "estabelecem um conjunto completo de correspondências sutis entre o mundo material e o mundo espiritual, entre as esferas sutis e as faculdades da alma, entre as flores e as virtudes. Esses livros, porém, não saem ainda da natureza". Mas é ainda em plena Idade Média que nos

aparece São Boaventura, com sua doutrina transfiguradora. No Doutor Melífluo, "já não se trata mais de descobrir não sei que simpatia entre as diversas partes do cosmo": para ele, "as coisas concretas são consideradas como os sinais concretos da realidade divina"...

A poesia da Idade Média, contudo, não soube seguir esse caminho. Deteve-se na alegoria, que é coisa ainda distante do símbolo. No começo do século XVI houve um renascimento do platonismo, "e, conseqüentemente", diz Bastide, "uma nova oportunidade de simbolismo". Quis aproveitá-la Maurício Sceve, e sua obra ficou sendo de fato a primeira forma do simbolismo moderno. "Mas Ronsard e seus discípulos, levando a poesia para os recém-descobertos rumos da poesia grega e romana, pregando a volta à literatura pagã, isto é, a uma literatura que se contenta com a beleza material das coisas, que dela flui com delícia e de outra não quer saber, fez com que se frustrasse a tentativa de Maurício Sceve e afastou a poesia do caminho do simbolismo".

O itinerário interrompido na França, porém, reata-se na Espanha. Na "pátria trágica dos grandes místicos", floresce, ao lado da de Santa Teresa, a alma estupenda de São João da Cruz, em cujo *Cântico Espiritual* a análise agudíssima de Barusi descobriu uma condensação suprema disto a que hoje chamamos símbolo, realidade nuclear da poesia simbolista. O símbolo, explica-nos Bastide com o auxílio de Barusi, "não é uma imagem tomada voluntariamente pelo escritor para descrever sua própria experiência, mas, sim, uma criação estética que é experiência, é um produto da vida mística e não uma imagem dessa vida". "Haveria", diz Barusi, "uma tão íntima fusão da imagem e da experiência que não podemos falar de esforço por figurar plasticamente um drama interior... Não haveria tradução, por meio de um símbolo, de uma experiência: haveria, no sentido escrito da palavra, experiência simbólica."

Depois do *Cântico Espiritual,* a poesia simbolista está em condições de nascer. Mas o classicismo, de espírito pagão, naturalista, estendia sua fronde imensa por sobre a Europa inteira. O romantismo veio, alijando o classicismo. Mas o romantismo era sobretudo germânico. E na Alemanha, o misticismo cultivado a princípio não foi o misticismo cristão, mas o da Índia; que vai dar, não na procura da vida absoluta de Deus, mas, sim, "no nirvana, no culto do nada, numa teoria da dissolução". Na Fran-

ça, por motivos diversos, o romantismo tomou feições que o afastaram do simbolismo. Com seu possante instinto divinatório, no entanto, Baudelaire redescobre por si mesmo "o caminho da Idade Média, o cosmo considerado como um sistema de analogias". E faz-se, com isto, o grande presursor do Movimento que pouco mais tarde deflagraria. "Mas", continua Bastide, "há ainda entre *Les Fleurs du mal* e Mallarmé toda a distância que separa os *Tesouros* e *Bestiários* de S. Boaventura. Baudelaire não transcende o mundo da natureza e as analogias de que ele fala são analogias entre os diversos compartimentos que a constituem:

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent

Para que se possa passar dessas correspondências terrestres para a matéria-símbolo da idéia, é preciso fazer reviver ou o misticismo, ou, pelo menos, o platonismo.

O misticismo, porém, não mais existia então, a não ser em forma esporádica e tímida; era incapaz de criar um clima suficiente como tinha acontecido na Espanha. O platonismo, pelo contrário, nunca estivera completamente morto, tinha sobrevivido; refugiara-se numa ilha, na Inglaterra, onde sempre existiu uma tradição platônica desde Berkeley até nossos dias, como ainda hoje se vê, por exemplo, nos romances de Morgan. É desta tradição que vai nascer a poesia simbolista francesa. Mallarmé é professor de inglês, e a sua poesia bebeu nas fontes da poesia inglesa."

Eis, segundo Bastide, o longo processo genético e o singular sentido do movimento simbolista de fins do século passado e começos do atual, movimento que se propagou da França para todos os países, inclusive o Brasil, possibilitando, entre nós, o florescimento da poesia de Cruz, Emiliano Perneta, Silveira Neto, Alphonsus de Guimaraens, Mário Pederneiras, outros...

O que mais vivamente nos interessa, contudo, no ensaio do insigne crítico francês é a situação que ao nosso Poeta ele dá no conjunto do simbolismo universal.

Bastide estuda Cruz e Sousa paralelamente a Mallarmé. Não posso transportar para aqui toda a minuciosa e agudíssima análise a que submete ele a alma e a poesia dos dois cantores singulares. Basta-me acentuar que, reconhecendo embora que Cruz e Sousa emerge do ambiente simbolista, sem o qual, provavelmente, sua obra, o caráter com que veio, teria sido impossível,

confere Bastide ao nosso Negro um título de originalidade e autonomia, com relação ao simbolismo europeu, que fora suficiente a alicerçar-lhe a glória.

"Cruz e Sousa" — escreve ele — "construiu com o seu cérebro, o seu mundo poético, e elabora, isento de qualquer influência, a sua própria experiência simbólica. Seu simbolismo seguirá, sem dúvida, a lei geral, exigirá a existência de um mundo transcendente, de um mundo de Essências, mas, ante ele, reagirá com a sua própria personalidade fremente e dolorosa, que não é senão dele."

No ensaio de Bastide, o trabalho de descobrimento dos elementos múltiplos que se compõem em resultantes inesperadas na "fremente e dolorosa" personalidade do poeta, assim como dos mais secretos movimentos de seu espírito, de seu temperamento, de seu psiquismo inteiro na procura da expressão íntegra e integral — é um maravilhoso espetáculo para a nossa inteligência. Não quero roubar-lhe o esplendor vivo, reduzindo-o a inábil síntese nestas páginas. Disse, contudo, que Bastide estuda a figura e a arte de Cruz paralelamente à arte e à figura de Mallarmé. Convém acentuar que o paralelo estabelecido resulta em favor do nosso Poeta. Em certo momento do ensaio, alude Bastide à "situação à parte" que cabe ao Poeta Negro, não apenas em confronto com o Mestre de *L'après-midi d'un Faune,* mas, sim, no seio da "grande tríade harmoniosa", como diz ele, do simbolismo mundial: Mallarmé, Stefan George, Cruz e Sousa.

Nas linhas finais do ensaio, volta a marcar essa preeminência. É assim que fala:

"Todo o simbolismo, dissemos ao começar, postula a existência de um mundo transcendente. É, pois, o ponto de partida obrigatório de Mallarmé e Cruz e Sousa. Partindo, embora, dessa origem comum, chegamos, no entanto, à divergência essencial da qual resulta não terem os dois simbolismos nada mais de comum. O de Mallarmé é um trabalho da inteligência para encarnar em palavras a pureza do inefável; o de Cruz e Sousa é uma experiência sofrida e vivida do símbolo no interior de uma busca espiritual. Por isso mesmo, é marcha para o misticismo cristão".

Está bem patente nestas linhas a preferência do exegeta. Porque elas valem pela verificação de que o fenômeno Cruz e Sousa é mais substancialmente profundo do que o fenômeno Mallarmé. Tanto assim que é com esta magnífica afirmação total que o exegeta põe termo ao seu ensaio: "Destruição das formas

(no plural) nas cerrações da noite, cristalização da Forma (no singular) ou solidificação do espiritual numa geometria do translúcido, tais são, afinal, os dois grandes processos, antitéticos e complementares ao mesmo tempo, que permitiram a Cruz e Sousa trazer aos homens a mensagem da sua experiência e apresentá-la em poesia de beleza única, pois que é acariciada pela asa da noite e, todavia, lampeja com todas as cintilações do diamante".

Nenhum dos mais férvidos dos admiradores de Cruz e Sousa no Brasil, nem mesmo Nestor Vítor, jamais sonhou que tão cedo viesse, de pena estrangeira, ilustre e prestigiosa, glorificação tão completa do nome e da arte do Poeta Negro.

Bastide coloca o cantor de *Faróis* na cumeada mais pura da poesia simbolista, a que atribui significação mais relevante do que aos demais movimentos da história da poesia na modernidade.

Bastide, no fim de contas, dá a Cruz e Sousa a posição de um dos supremos cantores do mundo, nestes últimos tempos.

No entanto...

No entanto, penso que, por muito que esta atribuição de valor tenha superado todas as audaciosas esperanças que no Brasil nutríamos com relação ao destino e ao sentido da poesia de Cruz, é eminentemente possível, seguindo a trilha mesma que Bastide cavou, dar-lhe acento ainda mais agudo e marcante.

Bastide reconhece ao simbolismo uma origem remota e alta e uma gênese complexa e profunda. Mas não fez, a este respeito, uma certa observação essencial.

Relembremos ainda uma vez, como aliás também o faz Bastide, que a era clássica da poesia ocidental, nascida com o Renascimento, e que por três longos séculos dominou, foi uma incursão do paganismo, uma grande onda de espírito naturalista pagão, que se sobrepôs ao espírito europeu de formação mediévica, isto é, de índole intrinsecamente sacralista. Relembremos este fato e consideremos que, em arte, ou em poesia, fundo é raiz e forma é fronde. O que quer dizer que a forma tem de ser necessariamente determinada pelo fundo, como a fronde é necessariamente determinada pela raiz. O que quer dizer que não podemos adaptar qualquer forma a um determinado fundo, nem qualquer fundo a uma determinada forma. Raiz de pessegueiro tem de dar fronde de pessegueiro, com flores e frutos de pessegueiro. Ora, o que aconteceu no Renascimento foi que ao fundo

de natureza sacralista, à raiz de espírito cristão da Idade Média, se justapôs artificialmente uma fronde pagã. Em verdade, os primeiros produtos desta espécie de enxerto prodigioso foram de esplêndida beleza. Porque, ao operar-se este enxerto provocou-se o que, em arte, Ferdinand Leon chamou uma *"conjunctio oppositorum"* — uma conjunção de contrastes, coisa sempre fecunda nos domínios do instinto criador.

Tivemos, por isto, a obra — não de Dante, que plenamente pertence à Idade Média, mas de Petrarca, Tasso, Camões, Miguelângelo, Da Vinci, Rafael...

No entanto, a fronde estranha tremendamente pesava sobre a raiz diversa, esgotando-a de vitalidade, pelo esforço de adaptação impossível a que a obrigava. Veja-se como, logo após o seu surto inicial, nos vários países, o classicismo renascentista entrou de produzir beleza convencional e morta, ou, pelo menos, esvaziada de substância profunda. Era o espírito criador cristão que desfalecia à pressão da fronde estranha. Tanto mais que, arrastando toda forma consigo muito da substância da raiz de que nasceu, a verdade é que o paganismo expressional do Renascimento infiltrou o espírito moderno, de origem mediévica cristã, de fluidos vivos de naturalismo pagão.

Na angústia de tal sufocação, contudo, a mediévica raiz forcejava, nas profundidades telúricas, por frondejar por si mesma novamente. Daí veio o romantismo, que é um retorno à Idade Média, como fora o Renascimento um retorno ao paganismo. Entre os dois regressos, contudo, há essenciais diferenças. O segundo deles, o Renascimento, só é retorno em sentido forçado do vocábulo. Porque se era fonte histórica da humanidade moderna, a antiguidade pagã não lhe era fonte psicológica, espiritual. Com o Cristo, a realidade toda se renovou. Com o Cristo, o homem nasceu outra vez. E o homem novo, nascido do Cristo, foi o que se formou através da Meia Idade, e se devia ter apresentado na Idade Moderna em plenitude de floração de sua natureza resgatada. Portanto, o Renascimento não foi propriamente um retorno, mas, de certo ponto de vista, uma interferência infeliz, um desvio lamentável. Na sua filosofia da história, Berdiaeff nos diz das conseqüências terríveis desse desvio, através da dialética da história, nos mais diversos setores da vida do espírito moderno.

O romantismo, pelo contrário, foi um retorno genuíno. Agora, sim, tentava o espírito moderno voltar à sua fonte profunda.

O que ocorreu, porém, com o romantismo, não foi apenas o que nos diz Roger Bastide. Não aconteceu apenas que estivesse o romantismo alemão saturado de misticismo oriental, nirvânico, exatamente oposto ao misticismo cristão, visto que, na França, as principais figuras românticas, por este ou aquele motivo, não tenham podido aprender por inteiro o sentido profundo da corrente. O que ocorreu foi que o romantismo, por toda parte em que se manifestou, ainda vinha densamente carregado do ânimo naturalista do classicismo, e por isso se fez um retorno incompleto. Não se vive impunemente por três séculos longos mergulhado num ambiente de espírito. O romantismo foi uma tentativa de retorno à fonte pura, mas uma tentativa que, de certo ponto em diante, falhou porque vinha ainda saturado de paganismo. Tanto assim que, ao fim, deu lugar à reação parnasiana, que foi um neoclassicismo convencional e deturpado.

Mas, nas profundidades telúricas, a mediévica raiz continuava a forcejar por dar fronde por si mesma. Importava essa raiz, esse fundo cristão, numa visão sacralista da existência. Isto é, não apenas na concepção de uma ordem de realidades transcendentes, mas na extrema valoração das virtudes heróicas do espírito neste mundo. Importava exatamente naquilo que Bastide nos aponta como constituindo as várias etapas do processo genético do simbolismo, através dos cantores do nosso tempo que com tanto carinho estudou e definiu. O que vale dizer que o simbolismo, que afinal pôde irromper com Mallarmé, não foi somente uma aparição efêmera na história, um simples elo na sucessão dos movimentos diversos: mas, sim, é, na poesia, a expressão definitiva, própria e normal, do espírito cristão. É a fronde, que, por fim, pôde abrir livremente, da mediévica raiz, tão longamente sufocada no seu ímpeto criador. O simbolismo aparece-nos, assim, como movimento de significação excepcional em face de todos os outros movimentos. Diante dele, o classicismo fica sendo puramente um pobre engano. O romantismo, uma tentativa de sentido certo, mas frustrada. O parnasianismo, um lampejo derradeiro, de chama que se vai apagar, do ânimo naturalista na poesia. Ele, pelo contrário, é a expressão da alma nova que nasceu do cristianismo, e por isto se constitui de uma linguagem também nova, e representa todo um mundo diferente de beleza e de grandeza interior, pois que sua profunda essência é a ansiedade de Deus — a fome do absoluto e do eterno...

Colocai agora, dentro desse movimento, a poesia de Cruz e Sousa, com a preeminência que lhe reconheceu Roger Bastide. Notai agora como certas afirmações de Bastide com referência a Cruz são de gravidade e importância maiores do que as que, porventura, lhe atribua o próprio luminoso exegeta. Quando Bastide estabelece a diferença final entre Cruz e Mallarmé, dizendo que o simbolismo de Mallarmé é um trabalho da inteligência para encarnar em palavras a pureza do inefável, e o de Cruz e Sousa é uma experiência sofrida e vivida do símbolo no interior de uma busca espiritual, constituindo, por isto mesmo, uma marcha para o misticismo cristão — quando Bastide estabelece esta diferença, está, sem querer, ou por instinto, afirmando que o Poeta Negro com o seu verbo atinge um momento pinacular do movimento substancialmente sacralista da poesia com que o homem renascido de Cristo se contrapõe à poesia naturalista do paganismo.

Não disponho do espaço necessário para exaustivamente documentar, nestas laudas, o que antes ficou dito. Mas qualquer dos sonetos supremos de Cruz constitui, em tal sentido, um testemunho irrecusável.

Como este, por exemplo:

Cá das colheitas do celeste trigo
Deus ainda escolhe a mais louçã colheita;
É a alma mais serena e mais perfeita
Que ele destina conservar consigo.

Fica lá, livre, isenta de perigo,
Tranqüila, pura, límpida, direita
A alma sagrada que resume a seita
Dos que fazem do Amor eterno Abrigo

Ele quer essas almas, os pães alvos
Das aras celestiais, claros e salvos
Da Terra, em busca das Esferas calmas.

Ele quer delas todo o amor primeiro
Para formar o cândido mealheiro
Que há de estrelar todo o Infinito de almas!

In *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, ABL, 6 (16): 27-43, mar., 1946.

Cruz e Sousa

Nestor Vítor e *Alberto de Oliveira*

I — A Infantilidade de um Príncipe

Nestor Vítor

Ninguém dirá que eu desconheço os méritos de Alberto de Oliveira ou lhe tenha negado minha simpatia. O estudo mais completo de sua obra que até aqui se tem feito, fui eu que o fiz. Guardo a carta com que o poeta delicadamente me agradeceu o que lhe era devido, com expressões muito lisonjeiras sobre a minha imparcialidade.

De então para cá nunca se alteraram as nossas relações do ponto em que estavam naquele tempo. Até, ultimamente, concorri com o meu voto para fazê-lo Príncipe.

Alberto sempre foi um fiel parnasiano, como se convencionou chamar os poetas de sua feição no Brasil. O foi, além de tudo, no sentido gregário. Eles podiam ter suas brigas, quer por motivos humanos, quer motivos literários, como tinham e é tão natural. Mas tudo se passava em família. Diante do público apareciam unidos, pelo menos de certo tempo em diante. Unidos

entre si e de aliança feita com os chamados naturalistas, os de prosa. E Alberto, esse, é quem menos saía do compasso, engolindo mágoas, às vezes bem amargas, mas impassível — felizmente porque, além de tudo, a impassibilidade era da ortodoxia da escola.

Foi desse modo sensato e prático que puderam acabar organizando a Academia e, com o decisivo gesto do livreiro Alves, assimilando a si na velhice todas as forças socialmente preponderantes em nosso meio.

Alberto de Oliveira, no entanto, é no íntimo o tipo oposto ao que parece visto na rua. Para quem só lhe conhece a estampa, ele é suntuoso e hierático. De uma indumentária e de uma "pose" que sempre tiveram certo ar de Praia Grande, mas imponentes, uma coisa e outra, aos olhos da multidão.

Interiormente é antes um tímido. Enquanto Olavo Bilac viveu, foi quem mandou, com seu ágil e resoluto pulso, que não parecia de carioca, mas antes de bandeirante.

Mestre que foi do poeta da "Via Láctea", de obra mais considerável que o seu antigo discípulo, Alberto nunca teve o que se chama voz ativa diante dele, depois que o autor de *A Tarde* se formou.

Olavo não revelava o mau gosto de andar disputando primazias à luz do sol, ou arrasando os adversários literários com críticas que o apresentassem antipaticamente em público. Apenas não admitia como seus amigos reais os que não lhe dessem o primeiro lugar entre os seus pares, e aos adversários praticamente nada concedia. Onde ele entrasse estes deviam estar de fora. No mais, sempre cortês, sempre educado com todos. Nunca deixou de aparentar ver em Alberto o seu mestre.

Foi tal situação que em todos os tempos despertou certa simpatia em nós outros, independentes da corte açambarcadora, por Alberto de Oliveira. Cruz e Sousa, por exemplo, nunca entrou em fala, como se costuma dizer, com Olavo; mas conversava demoradamente com o outro, sem falsa modéstia, muito pelo contrário, como eu pude ver mais de uma vez. Coisa, aliás, que só pode honrar o poeta ainda vivo. Porque Cruz emudecia ou tartamudeava banalidade apenas diante de quem não lhe merecia consideração no terreno literário. Fazia-o por orgulho ou por tédio, não por idiota modéstia. Fora desfrutável supô-lo.

Alberto, pois, conheceu muito bem o Poeta Negro. Conheceu-lhe certamente as obras até ali publicadas e votava-lhe pelo

menos respeito, sem o qual essa aproximação de que falo não seria possível. A altivez de Cruz e Sousa é famosa. A maneira insólita, para exemplificar, por que ele na *Cidade do Rio,* de que era proprietário José do Patrocínio, grande amigo de Coelho Neto, leu, berrando, trepado a uma mesa, o primeiro livro que este publicara, é uma imprudência que só por si o retrata. Ele tinha chegado então da Província e começava a trabalhar naquele jornal, estando Patrocínio na Europa.

A prova de que o nosso Príncipe atual tinha não só respeito como admiração pelo Negro revel está no cartão que ele me escreveu pela morte de Cruz, chamando-o de "grande poeta", coisa que deve ainda estar entre meus papéis. Não procederam, aliás, de outro modo Olavo Bilac e Coelho Neto, ou quando o viram em artigo de morte ou por ocasião do seu falecimento. Fizeram-no pelo contrário em artigos que assinaram.

É preciso ser capaz de grosseira comédia para negar-se que já então, antes de a crítica oficial sancioná-lo, quem por aquele tempo sabia o que é verso tinha em alta conta o autor dos *Broquéis.*

Com o correr dos dias, no entanto, Alberto de Oliveira, em tom de pilhéria, começou a propagar nas rodas amigas uma falsa história, que dava como sendo a gênese da glória e celebridade que o nome de Cruz e Sousa vinha alcançando.

Dizia ele que a princípio, até depois da morte do poeta, Sílvio Romero o tinha em conta de burro. Mas que uma vez, encontrando-me eu com o grande crítico em casa de Melo Morais Filho, seu grande amigo, casa em que ele estava passando alguns dias, consegui persuadi-lo de que ele incorria em erro. Mas de que modo? Antes de tudo enchendo-o de comiseração por Cruz. Pintando a vida desgraçada do poeta. A miséria partilhada por ele com sua mulher e quatro filhos, toda essa gente sustentada apenas por ganhos ridículos, numa seção da Estrada de Ferro Central, onde pouca era a consideração tributada ao pobre homem.

Então Sílvio ficara comovido, pedira-me que eu lesse os versos de Cruz e Sousa e na proporção que os ia ouvindo arrebatava-se tocado, no fundo, pela piedade, que lhe obnubilara o espírito por completo.

Mais tarde, Romero — explicava Alberto — escrevendo um ensaio sobre literatura para o *Livro do Centenário,* elevara então ao último céu o poeta.

E foi dali — concluía o maldoso — que saiu propriamente a voga de Cruz e Sousa.

Havia bom tempo que eu ouvira falar em tal "assinatura" contra o autor dos *Últimos Sonetos*, um morto, por parte do nosso magnífico Príncipe de hoje.

Não me incomodei lá para que se diga com essa tolice. Eu nunca fiz monopólio da defesa do Poeta Negro. Se me apontam como aquele que mais tem concorrido para que se lhe faça justiça, é simplesmente porque outros não se têm disposto ou não têm tido ocasião de fazer tanto como eu.

Certo, no caso eu estava diretamente implicado. Mas o que é tolice por si mesmo cai. Bastava o enunciado ser coisa feita em conversa, para toda a gente de espírito ver que era aquilo, não podia deixar de ser, uma pilhéria de Alberto. Tanto mais inofensiva era a coisa quanto, como todos sabem, Alberto para contar pilhéria não tem graça. Se ele se mete a isso, a gente ri no fim por deferência.

Foi o que fiz, eu próprio, quando, um dia, provoquei a repetir-me o que ele andava contando e lhe ouvi, de seus próprios lábios, a anedota insulsa e absurda.

Quem me empresta um cego fanatismo por Cruz e Sousa, como sei que me emprestam, não me conhece. A prova está nessa paciência com que ouvi tal invencionice, embora desmentindo-a categoricamente.

Nunca pensei, contudo, que Alberto fosse capaz de obnubilação inversa à que emprestava a Sílvio Romero, acreditando realmente no que propalava. Tinha por incompatível o seu alto espírito com essa falta de senso psicológico. Além disso, parecia-me impossível que ele não visse o grosseiro erro histórico em que redundava essa gênese inventada por ele.

Não há dúvida, após aquele juízo de Sílvio Romero é que José Veríssimo e outros órgãos oficiais da nossa crítica foram fazendo *amende honorable* em relação ao valor de Cruz. Mas este já de há muito conquistara o entusiasmo de quase toda a mocidade brasileira nas letras. Já era imitado bastante. Vinha fazendo o seu caminho, lento, mas com segurança, como acontece com quase todos os grandes inovadores.

A nobreza com que Sílvio deu sua opinião sobre Cruz é incontestável e é bela. Mas sem ele, como sem mim, como sem outros, o grande Negro chegaria aonde está.

O mais fora pôr o carro adiante dos bois. Quem faz os poetas não são os críticos: são os poetas que se fazem. Se o crítico é injusto, pior para ele, que é quem se diminui.

Sei como os vates são apaixonados, sobretudo julgando outros vates que não são da sua grei. Ainda mais no período em que estão lutando por conquistar o seu lugar ao sol.

Mas Alberto nem sequer no último caso está. Ele hoje é Príncipe. Que mais lhe falta? Cruz e Sousa tem as cinzas lá no cemitério, de há muito cinzas gloriosas, é certo (a própria Academia teve de reconhecê-lo). Os raios, porém, da sua auréola nunca se poderão encontrar com os da auréola do inventador desta *blague* desrespeitosa. Fora semelhante, por exemplo, a pôr em concorrência Edgard Poe com Longfellow.

Confesso, pois, foi com grande estranheza que vi, não há muitos dias, numa entrevista espetaculosa que o Príncipe concedeu a um seu admirador, truncadamente reproduzida, como contada por Alberto, a falsa história de que venho falando. Lá não se escreve o meu nome. Põe-se em meu lugar o amigo cuja casa Sílvio honrava aceitando-lhe a hospedagem. Em meu lugar está, pois, Melo Morais Filho, que nunca teve ocasião de ser amigo de Cruz e que quase não conhecia sua obra. Houve engano, mas certamente da parte do "repórter" e de modo involuntário. Não acho Alberto capaz de tal cochilo, nem de mistificações desse jaez.

Pois que veio à estampa, agora a coisa muda de figura. Representa uma grosseria pública de Alberto para com a memória de Cruz e Sousa, não querendo acreditar na minha informação. Dá claramente a entender que o Príncipe julga a nomeada que alcançou o Poeta Negro uma conseqüência artificial de erro de Sílvio Romero, erro cometido por comiseração.

Quem a merece agora é o nosso Alberto. Assim ele dá prova de ter caído num estado de infantilidade que faz pena.

De mais a mais, como ali se contam as coisas, os tristes 150$ que, segundo Alberto, ganha Cruz para sustentar a família, parece que são precisados com intenção de chacota, o que torna a coisa pior que uma infantilidade. Quando Cruz veio para o Rio, lembro-me bem, Alberto de Oliveira se irmanava mais ou menos com ele na mesma gloriosa pobreza. Mas para que contar-se tal situação com todas as minúcias, embora mesmo sem o implícito desdém que Alberto alimenta hoje pelo valor

do poeta de quem a esta hora, na sua vida, só a esta hora publicamente falou?

Direi, por fim, o que a propósito de Cruz e Sousa houve de verdade na primeira vez que sobre ele falei a Sílvio Romero. Este não o conhecia e, é certo, pensava mal do seu valor como poeta. Era o resultado da campanha dos inimigos. Proporcionei-lhe então a leitura, não só dos livros publicados, como dos inéditos, ainda em minha mão, e foi espontaneamente, entusiasticamente, que o grande crítico se converteu. Nosso primeiro encontro em que de Cruz se falou deu-se efetivamente em casa de Melo Morais. Havia pouco falecera o poeta e naturalmente se referiram suas infelicidades, sua luta infernal na vida. Mas sem ler, ou dizer por então, verso nenhum. É o que há de verdadeiro em toda essa malévola e ininteligente peta.

Mas, por hipótese, se com saber alguém infeliz, Sílvio logo o elevava às últimas alturas, do ponto de vista intelectual, tratando-se de um homem de letras, por que é que em toda a sua vasta obra de crítico não se encontra outro caso como este?

Depois, se fora por sentimentalismo que Sílvio se rendera, devia no seu juízo crítico figurar qualquer conceito que a crítica dos outros não sancionasse antes ou depois.

Mas, em essência, que escreveu o ilustre autor de *História da Literatura Brasileira?*

Escreveu, recordemos, que "Cruz e Sousa é a muitos respeitos o melhor poeta que o Brasil tem produzido". Que "é o nosso simbolista puro, o rei da poesia sugestiva". Que "é o caso único de um negro, um negro puro, verdadeiramente superior no desenvolvimento da cultura brasileira". Finalmente, quer dizer com esta última afirmação que em cronologia literária ele foi o derradeiro dos nossos valores mais altos, no verso, até o fim do século XIX.

Ora, antes dele eu e vários outros, e depois dele toda a jovem crítica atual mais eminente, acaso, mais ou menos, não o confirma?

Sílvio, nesse ensaio, gentilmente confessa que a mim deveu ler até os manuscritos do morto e assim estar habilitado a emitir um juízo completo do seu valor.

É ele, pois, o primeiro a confirmar a versão que ali deixo, única possível diante da obra inteira de Sílvio Romero e diante da obra completa de Cruz e Sousa.

Disse Alberto na imponente entrevista que "não faltou quem quisesse enxergar naquele que era misteriosamente chamado o 'poeta negro' um espírito singularmente belo, alguma coisa como um Antero de Quental brasileiro". Que "por um momento pareceu que Cruz e Sousa estava destinado a ser, no Brasil, uma religião literária". E julga Alberto de Oliveira que esse momento já passou?

A obra de Cruz — basta isto, não é a dos parnasianos — entronca com a poesia atual no Ocidente. Ele é mais "futurista", no alto sentido da palavra, do que muitos dos futuristas de hoje. É o que acontece com Edgard Poe, com Whitman, nos Estados Unidos, com Baudelaire, com Verlaine, com Mallarmé, na poesia francesa. Porque, como estes, disse-o muito bem o Sr. João Pinto da Silva, falando de Baudelaire, ele, com seu subjetivismo emocional, "reintegrou a poesia, definitivamente, nos seus legítimos domínios". O alcance da obra de Cruz e Sousa, no Brasil, está nesse golpe de gênio. Todo o movimento poético vanguardista atual tende para essa libertação, cada vez maior, da poesia, tirando-lhe toda a ganga de literatura possível.

Se Alberto quer um argumento prosaico, estatístico para que se lhe demonstre que Cruz continua a ser muito lido, basta dizer-lhe que hoje, sobretudo o seu volume de versos em que se condensaram todos os volumes antes autônomos, é muito mais vendido que a última edição de Raimundo Correia na empresa que os republicou por último.

Pode Luís Murat fazer outro opúsculo, quando melhorar de saúde, como aquele em que pretendeu demonstrar que Cruz e Sousa não é superior em estro poético ao nosso caro Félix Pacheco.

Pode Alberto querer até socorrer-se do próprio Poeta Negro para estranhar a sua glória, dizendo que este, sendo "verdadeiraramente um homem humilde" (Cruz e Sousa!), muito surpreendido ficaria, "se se pudesse ver discutido como um semideus literário".

A obra de Cruz ainda está palpitante e vívida. Está e estará, contra a vontade que seja de todos os Príncipes, que com isso apenas se arriscam a parecer antes princeses.

II — A Propósito de Cruz e Sousa

Alberto de Oliveira

A propósito do artigo que publicamos na página literária de segunda-feira última, assinado pelo Sr. Nestor Vítor, faz-nos o ilustre poeta Alberto de Oliveira, a seguinte comunicação:

"Em seu livro *Páginas de Crítica* (1920, p. 8), escreve Medeiros e Albuquerque:

'Sílvio Romero tinha uma ilustração filosófica e científica infinitamente superior à de José Veríssimo. Era, porém, um deplorável julgador de méritos individuais. Decidia-se pela amizade, pela afeição.

Conta-se que, algum tempo, ele considerou Cruz e Sousa o que de fato esse poeta era: um metrificador sonoro e oco, quase absolutamente destituído de idéias. Sílvio dizia-o francamente. Mas, um dia alguém lhe contou a vida de Cruz e Sousa, pobre e excelente rapaz, tuberculoso, pai de família numerosa, lutando com dificuldades, simples, modesto, sofrendo com o preconceito de cor, que pesava sobre ele.

Ora, em tudo isto havia motivos para se estimar pessoalmente o poeta; mas não para declarar que os seus versos mereciam louvores. Sílvio, apiedado, foi tão longe na transformação de suas idéias, que acabou por datar de Cruz e Sousa uma época na história de nossa literatura'.

Este mesmo conceito, mais alongadamente e com pormenores, sobre Sílvio Romero ou sobre até onde o levava seu coração, ouvi-o eu a Melo Morais Filho; Medeiros ouviu-o por sua vez ou diretamente ao mesmo velho cronista, de quem, como eu, era amigo, ou a mim, que talvez lho comunicasse, como o comuniquei ainda há pouco ao jornalista Gonçalo Jorge, em entrevista, de que deu notícia o *Jornal do Brasil*.

Fica assim restabelecida a verdade quanto à procedência do que maldosamente o Sr. Nestor Vítor insinuou dever recair sobre mim, ou quanto à autoria deste passo, ou, como ele lhe chama, desta pilhéria sobre o 'poeta negro' ".

III — A Propósito de Cruz e Sousa

Nestor Vítor

Foi Nestor Vítor um dos mais íntimos do grande poeta negro Cruz e Sousa. Crítico de toda a obra do artista de *Faróis* e *Evocações, Broquéis* e *Missal,* coube ainda a Nestor Vítor colecionar e publicar os seus últimos sonetos, trabalho esse de dedicação e competência crítica. Sobre Cruz e Sousa ainda Nestor Vítor fez, e por diversas vezes, estudos amplos e seguros, pondo sempre em relevo a alma de poeta extraordinário e o valor de artista requintado, que ninguém poderá negar nas estrofes de *Piedosa* e nos períodos de ouro das *Evocações.* Nos esclarecimentos literários de agora, os quais devemos todos nós, que ainda no Brasil cuidamos desses favores espirituais, ao admirável poeta Alberto de Oliveira e ao ilustre crítico Nestor Vítor, a obra de Cruz e Sousa fica realmente em foco e pode despertar, de novo, muitos estudos de penetração, que ela os merece de fato e até os disputa. Por tudo isso, pois, não há como publicar a comunicação ao *O Globo* a qual se lerá abaixo, em resposta à de Alberto de Oliveira, publicada há oito dias.

"Não foi maldosamente, como quer o Sr. Alberto de Oliveira, que julguei dever atribuir-lhe a autoria da história sobre Cruz e Sousa e Sílvio Romero contada na sua espetaculosa entrevista.

Eu não li o livro de Medeiros e Albuquerque onde ela já vem contada. Em todo caso, quem forneceu a fábula a Medeiros? Foi provavelmente o próprio Sr. Alberto, como este é o primeiro a admitir.

Quanto a Melo Morais, sempre me pareceu que o caso tivesse nascido de uma conversa do poeta com aquele nosso camarada comum. Julguei, porém, que ao Príncipe não aprouvesse abroquelar-se a uma sombra, embora muito responsável como é a do cantor de 'O Bem-te-vi', falecido.

Além disso, quis evitar que sobre este pudesse acaso respingar algo de menos reverente no correr da discussão.

Mas, de qualquer modo, não vejo em que possa aproveitar ao Sr. Alberto de Oliveira a distribuição das responsabilidades que ele ora promove. Não seria mais principesco, mais gentil, deixar-se ficar só?

Melo Morais Filho foi um poeta romântico de merecimento, mas havia muito que se fizera um simples cronista de coisas

antigas. Não chegou a ter qualquer teiró com os parnasianos, quanto mais com os simbolistas. Parece que nunca vira, sequer, Cruz e Sousa, e nem nunca se deu ao trabalho de apurar-lhe o valor. No caso o que lhe importava era elevar às nuvens o seu querido Sílvio Romero, sem ver que desta vez só podia assim prejudicar-lhe os créditos de crítico. É o que, pelo menos, se pode presumir.

Quanto a Medeiros e Albuquerque, não há quem ignore como é paradoxal e cheio de singularidade em seus gostos, o nosso temível cronista. Ele sempre teve sobre Cruz e Sousa o juízo que repete no trecho citado pelo Sr. Alberto. Acha-o quase que absolutamente sem idéias, por conseguinte oco. O que não admira, quando, por exemplo, sobre Rodin, um dos maiores gênios que em arte a França já deu ao mundo, suas opiniões estão mais ou menos de acordo com as do positivista Sr. Eduardo Sá. Mas, ainda assim, Medeiros uma vez contou que os livros eram dos que andam à sua cabeceira, pela extraordinária musicalidade, própria daqueles versos, que lhe fazia bem antes de dormir. Para ver-se que peso têm em crítica literária as opiniões de Medeiros, basta saber que ele acha irrisório afirmar-se ter Cruz e Sousa aberto uma nova época na história da nossa literatura. Pois o simbolismo não criou a corrente a que se prende tudo o que de verdadeiramente significativo se tem feito depois em nossa poesia? E se não é Cruz o maior dos nossos simbolistas, quem o é? Será o autor das *Canções da Decadência*? Sou insuspeito para pensar assim de Medeiros, insuspeito e talvez ingrato, porque ele, falando em mim, sempre tem sido muito lisonjeiro.

Está vendo, pois, o Sr. Alberto que o caso Cruz e Sousa-Sílvio Romero só ganhou real importância por sua causa. Porque o Sr. Alberto é Príncipe e um dos chefes do parnasianismo no Brasil. É feio, nessas condições, vir atacar um morto como o Poeta Negro.

É feio, mas compreende-se que certos atos estão acima da nossa vontade. Sobretudo, da vontade dos poetas, a quem no íntimo só a glória importa, e portanto só importam os adversários que, apesar, acaso, de todas as suas vitórias exteriores, os mortifiquem surdamente sem cessar.

Assim, não foi por maldade que eu lhe vim à mão: foi porque seria imbecil quem, amigo de Cruz e Sousa como eu fui e andando envolvido na tal pilhéria, deixasse de levemente arre-

piar-lhe a cabeleira, ainda que ora finalmente branca e venerável, a propósito deste gesto, tão antipático, se não fosse tão infantil."

In *O Globo,* Rio de Janeiro, 11, 18 e 25 abr., 1927.

O Cisne Negro Cruz e Sousa (1861 – 1961)

Andrade Muricy

"Ó MAR! Estranho Leviatã verde! Formidável pássaro selvagem, que levas nas tuas asas imensos, através do mundo, turbilhões de pérolas e turbilhões de músicas!" Assim, na sua juventude, interpelou Cruz e Sousa ao velho Deus Oceano, defronte do qual nascera, em pequena vila provinciana brasileira, sita na ilha de Santa Catarina, no Atlântico Sul.

Cruz e Sousa recebeu o nome do santo do dia do seu nascimento, João da Cruz (24 de novembro), há um século (1861). O grande místico espanhol pode parecer que tenha presidido ao destino de dor e de glória do poeta que foi a figura maior e central do movimento simbolista brasileiro. De São João da Cruz, poeta da Transcendência, dum barroco hermético, distanciou-se o cantor brasileiro por faltar-lhe um fulcro consciente para o seu profundo sentimento religioso, e pela presença, na sua poesia, dum satanismo derivado do romantismo, via Baudelaire. Esse satanismo, nele exprimia figuração de revolta, como nas *Flores do Mal* representava inconformismo, antes de ser to-

mado sobretudo como elemento decorativo e de pitoresco pelos epígonos do simbolismo, em França como no Brasil. O que era arrebatamento para o divino, no prodigioso fradezinho espanhol, a sua humildade até a morte — segundo a palavra evangélica referente aos sofrimentos de Jesus — no poeta brasileiro tomou sentido de advertência, proveniente a um só tempo da sua miséria, da sua forçada marginalidade social, e da sua consciência de uma Grandeza incontrastável no seu meio e no seu tempo. João da Cruz, nascido no Desterro (hoje Florianópolis, capital do Estado de Santa Catarina), chegou ao mundo "livre", de condição social. O seu certificado de batismo (não existia na época o registro civil) declara-o filho de Carolina Eva da Conceição, negra escrava liberta. O seu pai, Guilherme, mestre pedreiro, ali não apareceu, pois ainda era escravo do Coronel, mais tarde Marechal-de-Campo, Guilherme Xavier de Sousa. Este libertou-o mais tarde, com todos os seus demais escravos, ao partir para a Guerra do Paraguai, por volta de 1865, pôde então assumir oficialmente a paternidade. Pai e mãe, negros puros. Mestre Guilherme era de físico tão primitivo e selvático que os companheiros de seu filho chamavam-no "o homem de Darwin". Pelas suas cartas ao filho João da Cruz, escritas "a rogo" porque analfabeto, verifica-se o transbordamento duma afetividade bem africana, menos acentuada nas de sua mãe Carolina, também escritas, sempre, por intermédia pessoa. A "sinhá dona" do belo solar colonial em que nasceu o poeta, Clarinda Fagundes de Sousa, esposa do Coronel Xavier de Sousa, interessou-se pelo filho de Guilherme desde o seu nascimento. Após alguns meses, levou-o para cima, praticamente o adotou, e, até a sua morte, manteve-o, vestiu-o, educou-o, mimou-o com excesso. Foi criado como menino rico, e, assim, mal preparado para a vida, quando os seus protetores desaparecessem. Adotara o nome da família senhorial Sousa, como era habitual entre filhos de escravos; porém, de súbito, ficou sendo somente o filho do pedreiro Guilherme e de Carolina, que cozinhava para fora. Aprendeu as primeiras letras com Dona Clarinda. Em 1868, com sete anos de idade, leu os seus primeiros versos ao Marechal Xavier de Sousa. Só no ano seguinte entraria para a escola pública, dirigida por um irmão de sua mãe de criação, a qual logo perdeu, bem como, em 1870, o Marechal. O menino poeta já andava a recitar poesias suas em salões e teatrinhos. Matriculou-se no Ateneu Provincial Catarinense em 1871. Ali estudou francês com

João José de Rosas Ribeiro, pai do seu amigo Oscar Rosas; latim e grego com o orientalista Padre Leite de Almeida, reitor do Instituto; inglês com Anfilóquio Nunes Pires; matemática e ciências naturais com o sábio alemão Fritz Müller (1822-1897), correspondente e amigo de Darwin e Haeckel, que ensinou no Ateneu de 1874 a 1876. Terminado seu curso no Ateneu em fins de 1875, passou a lecionar particulamente, aplicando-se sobretudo na preparação de professores para o magistério público, já que não existia curso normal oficial. De 1877 em diante, publicou versos nos jornais da Província. Em 1881 funda, com Virgílio Várzea, seu principal amigo de mocidade, e Santos Lostada, o jornalzinho hebdomadário *Colombo,* do qual um número especial foi consagrado a Castro Alves, por ocasião da morte deste. Naquele ano ocorreu fato de singulares repercussões na sua vida. O poeta Francisco Moreira de Vasconcelos (1859-1900) passou pelo Desterro dirigindo a Companhia Dramática "Ifigênia dos Santos" (uma atrizinha prodígio). Cruz e Sousa passara a infância no luxo, e festejava-se nele o menino negro vivaz e talentoso, a declamar versos dum romantismo à Castro Alves, enfático e ingênuo. Impressionada pela sua requintada cortesia, a mãe de Virgílio Várzea, D. Júlia, chamava-o de "fidalgo". O seu êxito nos estudos culminara no testemunho de Fritz Müller, escrito em carta a seu irmão Hermann, quando o poeta tinha 14 anos: "Este preto representa para mim mais reforço da minha velha opinião contrária ao ponto de vista dominante que vê no negro um ramo por toda parte (talvez, sob todos os aspectos) inferior e incapaz de desenvolvimento racional por suas próprias forças". Formara-se, no entanto, em torno dele uma atmosfera de desdém pelo negro que era, e de hostilidade ante a sua "petulância". Moreira de Vasconcelos tomou conhecimento da versalhada neo-romântica, escrita sem nenhum conhecimento de versificação, puramente verbal, portanto, e como "de ouvido". O talento era manifesto. Moreira de Vasconcelos incorpourou-o à sua companhia, na qualidade de ponto, para arrancá-lo à estreiteza do meio. Levou-o a percorrer o Brasil inteiro, de Norte a Sul. Com isso, o poeta encheu-se de Brasil, e teve contatos que mais tarde serviam à difusão de sua influência. A sua região natal, o litoral catarinense, é de antiga cepa de brasilidade, e ao mesmo tempo tendo recebido contribuições migratórias e tradições das ilhas portuguesa d'África, e, portanto, de um curioso classicismo tenaz e aristocrático. O instintivismo

desbridado de Cruz e Sousa preservou-o disso; em compensação a sua condição racial lançou-o, em cheio, no Abolicionismo, causa então já esposada em Santa Catarina por alguns paladinos, dos quais o mais conhecido foi Esteves Júnior (1832-1900). Por toda parte realizou conferências antiescravistas, recebendo homenagens especiais, como a que lhe foi tributada em Salvador (Bahia), em 1884. Ainda assim, ocorreram incidentes desagradáveis, como o do passageiro de navio a exigir não comesse ele com os demais da primeira classe, ou o ouvinte entusiasta de uma de suas conferências, o qual se ofereceu para fornecer-lhe quantia bastante para a sua alforria... A cada retorno seu a Desterro, durante a *tournée,* era acolhido com crescente hostilidade pela sociedade escravista da terra. Em 1884, deixando a Presidência de Santa Catarina o Dr. Francisco Luís da Gama Rosa (1852-1918), que se fizera protetor das jovens letras da terra, e tivera Virgílio Várzea como oficial de Gabinete, decidiu afrontar os preconceitos racistas e nomeou Cruz e Sousa para o cargo de Promotor da cidade de Laguna (na época não se exigia o diploma de bacharel em Direito para exercer essa função). A reação foi fulminante: o veto, por parte dos chefes políticos, imediato. Cruz e Sousa não pôde tomar posse, e nunca, nunca mais obteve cargo que socialmente o elevasse. Pouco depois começou um noivado (sem repercussões em sua obra) com uma preta, Pedra Antióquia da Silva, desfeito, como declarou aquela senhora, ao vir o poeta fixar-se no Rio de Janeiro. Quem transparece em algumas das suas poesias daquele tempo é a "pianista loura da Praia de Fora". Segundo depoimento de amigos seus, confirmado pelo de Nestor Vítor, não foi esse o seu único interesse amoroso visando mulher branca e loura. Em 1885, aparece o seu primeiro livro, *Tropos e Fantasias,* em colaboração com Virgílio Várzea, e assume a direção do jornal literário ilustrado *O Moleque,* título imprudentemente dado em desafio ao preconceito de cor. Em breve estada no Rio de Janeiro, conhece o grande poeta neo-romântico, parnasiano (mestre reconhecido dos parnasianos) e mais tarde chegando ao simbolismo, Luís Delfino, seu conterrâneo; B. Lopes, talvez o mais célebre dos poetas nesse tempo; e Nestor Vítor, que iria ser o seu maior amigo e o quase lendário apóstolo de sua obra durante 40 anos. O Dr. Gama Rosa transmite-lhe, por ocasião, obras de Baudelaire, Edgard Poe, Huysmans, Sâr Péladan, Villiers de L'Isle Adam, Gérard de Nerval e outros, primeiro impacto preparató-

rio da sua tomada de direção estética no sentido do simbolismo, naquele tempo exclusivamente chamado "decadismo", expressão errônea substituindo "decadentismo", este nascido do título dum manifesto de Jean Moréas, aceitando e glorificando o apodo jogado contra as novas tendências estéticas pelos seus adversários conservantistas. Em 1890, vem residir no Rio de Janeiro, e Emiliano Perneta, que viria a ser um dos quatro ou cinco maiores poetas simbolistas brasileiros, proporcionou-lhe a sua primeira colocação no Rio, levando-o para a *Folha Popular,* de que era Secretário. Cruz e Sousa colaborou assiduamente no *Novidades,* de que era Secretário o seu conterrâneo Oscar Rosas, em *O Tempo,* na *Revista Ilustrada,* de Ângelo Agostini, e mais tarde no *Cidade do Rio,* famoso jornal do ilustre orador negro abolicionista José do Patrocínio. Nomeado Praticante de Arquivista da Estrada de Ferro Central do Brasil, casou-se logo após (9 de novembro de 1893) com uma preta, Gavita Rosa Gonçalves, que fora educada pela família dum conhecido médico, Dr. Moreira de Azevedo. O cargo era humilde, como humilde continuou a ser a sua posição no ano seguinte, quando foi promovido a Arquivista da 5ª Divisão daquela Estrada de Ferro oficial, posto em que se conservou até a sua morte. Em 1891, faleceu sua mãe, em Desterro; em 1896, o seu pai, com mais de 90 anos. Neste mesmo ano, Gavita passou por uma crise de loucura mansa, que durou seis meses. Dois poemas, um em prosa, *Balada de Loucos,* e outro em verso, *Ressurreição,* trazem a marca profunda e genial desse episódio. Em fins de 1897, declara-se a tuberculose galopante. Cruz e Sousa morre num hotelzinho de Sítio, Estado de Minas Gerais, aonde fora em busca de melhoras para a sua saúde, a 19 de março de 1898. O seu corpo chegou ao Rio de Janeiro, no dia seguinte, num vagão de transporte de cavalos, jogado no chão. José do Patrocínio autorizou funerais à sua custa. Em 1901 (13 de setembro) morreu a sua viúva, Gavita, tuberculosa também, como morreram tuberculosos os seus quatro filhos, três dos quais antes dela, e o mais moço, João (nascido após a morte do poeta), em 1915, com 16 anos de idade.

A grande precocidade de João da Cruz (ele assinava somente assim, na sua adolescência) não o foi no sentido de qualidade artística. Menino, depois adolescente, improvisava ou escrevia com descontrolada facilidade, inebriado de um verbo estafado e de imagens convencionais, tudo neo-romântico e en-

fático. Os primeiros contatos com o naturalismo (Zola, sobretudo), com o evolucionismo (Fritz Müller) e as primeiras preocupações sociologizantes, pouco mais tarde (Oliveira Martins e, principalmente, Dr. Gama Rosa), produziram nele um furioso tumulto incoerente, que carreava carga emocional já impetuosa, se bem que incerta e às apalpadelas, levado por uma capacidade de imaginação que só encontra rival, na literatura brasileira, em outro poeta, também catarinense, já mencionado, o ainda não devidamente estudado Luís Delfino (1834-1910), o qual até o fim, apesar de realizações poderosas, só de raro em raro encontrava o equilíbrio criador.

Ao vir para o Rio de Janeiro, com 29 anos de idade (fins de 1890), debatia-se Cruz e Sousa como numa névoa de irrealização, numa imaturidade inibidora. Já em 1891, mutação extraordinária começa a processar-se em seu espírito. A um só tempo, toma consciência de sua força poética, em bases mais seguras do que as da mera vaidade juvenil, e abrem-se-lhe caminhos para a conquista dum artesanato. Convivia agora com jovens de excepcional vivacidade intelectual, e todos, digamos, da esquerda literária: B. Lopes, popularíssimo devido ao êxito dos *Cromos;* Emiliano Perneta, mais tarde figura principal e irradiante do movimento simbolista no Paraná, o mais importante no país, depois do Rio de Janeiro; Gonzaga Duque, romancista e notável crítico de arte; o seu conterrâneo Oscar Rosas; o poeta de Campos, Azevedo Cruz; alguns dedicados jovens como José Henrique de Santa Rita, Artur de Miranda e outros. Cruz e Sousa já lera alguns portugueses: as *Claridades do Sul,* de Gomes Leal (1875), onde já há Baudelaire e prenúncios do decadentismo; alguns parnasianos, como Guilherme de Azevedo, ocasionalmente baudelairiano; *Oaristos,* de Eugênio de Castro; mas sobretudo Antero de Quental, que, com Baudelaire, contribuiu fortemente para conduzi-lo ao domínio da sua poética pessoal, e para a revelação, a si próprio, de sua originalidade profunda. Antônio Nobre (*Só,* 1893), Júlio Brandão (*Livro de Aglaïs,* 1892), João Barreira, cuja celebridade e justificada influência no Brasil parecem surpreender os portugueses de hoje (*Gouaches,* 1892), foram-lhe mais afins do que nele puderam influir. Porque em 1892, já estavam prontos para o prelo o livro de prosa poética *Missal,* aparecido em janeiro ou primeiros dias de fevereiro de 1893, e *Broquéis,* agosto do mesmo ano. Dos brasileiros, tinham influído na sua adolescência Castro Alves; depois, o poeta ruralista Ezequiel

Freire (*Flores do Campo,* 1874); B. Lopes (*Cromos,* 1881), que mais tarde, em *Brasões* (1895), terá, por sua vez, sofrido a influência de *Broquéis.* O parnasiano Raimundo Correia, simbolista que se ignorava, ou que arrepiou caminho, dado o meio em que vivia e os elementos da sua cultura, apresenta indicações precursoras curiosas, reveladas por Wilson Martins, porém em Cruz e Sousa por tal forma integrantes de todo o seu sistema de estilo, que mais me parecem indicar afinidades, e, quando muito, um leve aceno de advertência. Um acontecimento prenunciara de modo mais categórico o advento dum novo cosmo estético: o lançamento de *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia. Ainda assim, apesar da singular sensibilização do verbo na prosa de Pompéia (fenômeno pela primeira vez bem definido por Eugênio Gomes, *Aspectos do Romance Brasileiro,* 1958) — considerado naturalista, pela crítica da época, porém a respeito de cuja obra principal (*O Ateneu*) Araripe Júnior, na época do seu aparecimento, longamente tratou do "decadismo", novidade recém-chegada de França por intermédio de Medeiros e Albuquerque —, *Missal,* e principalmente *Broquéis,* de Cruz e Sousa, sobretudo este último, não tiveram predecessores decisivos nas nossas letras.

É secundário, no estado atual dos estudos literários, e com a perspectiva que hoje temos, estabelecer rigorosamente o grau de ortodoxia "simbolista" até mesmo entre os poetas franceses da tendência. São sempre os epígonos que acentuam e exageram os característicos de uma estética, como também exageram, atendo-se a isso, vulgarizadores como Pierre Martino. Pouco importa que Baudelaire (precedido por Vigny, Sainte-Beuve e Aloysius Bertrand) tenha sido o renovador por excelência de toda a poesia, ao lado do surpreendente Gérard de Nerval, e que, sob o seu influxo, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine, Villiers de L'Isle Adam ainda pareçam somente precursores; que Huysmans e Jules Laforgue tenham deflagrado o decadentismo propriamente dito; que ortodoxos possam ter sido Gustave Kahn, Vielé-Griffin, Stuart Merrill, René Ghil; que Henri de Régnier, o Gide juvenil, Claudel, Francis Jammes possam ser considerados infiéis. Teve plena razão Guy Michaud (*Méssage Poétique du Symbolisme*) em acentuar que essa plêiade multiforme, de inimaginável riqueza poética, forma um incomparável "concílio feérico", que irradiou pela Europa inteira e pela América; e, pode-se acrescentar, cujas vivências acusaram-se em Apollinaire, em Valéry, nos da-

daístas e surrealistas e, mercê de Mallarmé, e até certo ponto Nerval, na poesia mais recente, no Concretismo inclusive. Depõe Thibaudet: *"L'ampleur du mouvement symboliste est telle que nous pouvons y comprendre un ultraparnassien comme Signoret, cigale folle de musique dans les pins d'Aix, et un poète aussi antiparnassien que Francis Jammes"* (*Histoire de la Littérature Française*). À distância, torna-se evidente uma coerência íntima e uma sucessividade, como familial, de espírito entre todos aqueles poetas. O "concílio feérico", aliás, abrange, além dos franceses, o norte-americano Edgard Poe e, sob certos aspectos, os ingleses pré-rafaelitas, William Butler Yeats e Gerard Hopkins; o alemão Stefan George; os austríacos Hugo von Hofmannsthal, os jovens da *Junge Wien* e, de início, Rainer Marie Rilke; os russos Alexander Blok e Pasternak, etc., etc. A luminária conciliar estende-se à Holanda, à Itália, sobretudo à Bélgica, com Verhaeren, Maeterlinck, Van Lerberghe, Rodenbach; à Suíça, à Suécia, à Tcheco-Eslováquia, à Grécia (de onde veio Moréas). Os Estados Unidos participaram diretamente (nem é preciso voltar a mencionar Edgard Poe) com Stuart Merrill e Vielé-Griffin. Os teoristas: Charles Morice, Gustave Kahn, René Ghil, Georges Vanor, fizeram menos para estabelecer a delimitação e o enquadramento da complexa e multíplice tendência, do que o instintivo Verlaine, com os seus *Les Poètes Maudits,* e sobretudo os ensaios de Maeterlinck, a crítica de Rémy de Gourmont, certas páginas quase divinatórias de Huysmans em *A Rebours;* mais tarde, a célebre *Enquête sur l'Evolution Littéraire,* de Jules Huret (1891). Na Hispano-América, o primeiro livro de crítica em que o movimento vem, não digo configurado, porém refletido é *Los Raros* (Buenos Aires, 1896), de Rubén Darío. Este, no mesmo ano, com as *Prosas Profanas,* demudou todo o clima da poesia hispano-americana, sob o signo de Verlaine e de Whitman. Nesse ano, suicidou-se o colombiano José Assunción Silva (nascido em 1865). O seu *Nocturno,* cognominado *Mayor* pelos críticos, antecipa surpreendentemente a poesia latino-americana, a do período pós-simbolista brasileiro inclusive. Aquela belíssima peça poética, provinda talvez do Edgard Poe de *Ulalume* e *Annabel Lee,* e do Verlaine de *Colloque Sentimental,* é musicalidade delicada e rica, que nem mesmo Darío superou no admirável *Era un aire suave...* O sensível Julián del Casal, cubano, um precursor também, morrera em 1893; Gutiérrez Nájera, outro precursor, porém menos definido, faleceu em 1895. Foi

Rúben Darío que fez o pronunciamento decisivo. A partir de 1896, o sistema estelar da poesia hispano-americana girou em torno de sua obra e da sua tempestuosa personalidade; por fim, a própria Espanha-máter foi contagiada e dominada. Entretanto, o "zênite" do movimento renovador, chamado pelos seus autores "modernismo", foi acusar-se entre 1905-1907, datas, respectivamente, de *Cantos de Vida y Esperanza,* e de *El Canto Errante* e *Poema del Otoño* (algumas das poesias deste volume são de 1907, mas o livro só foi publicado em 1910), de Darío. No Brasil, naquele 1896, Cruz e Sousa já produzira quase toda a matéria de *Evocações,* de *Faróis,* e de *Últimos Sonetos,* complementada no ano seguinte, derradeiro de sua vida. Só em 1897 saíram em Buenos Aires *Las Montañas del Oro,* de Leopoldo Lugones, bastante verlainianas, primeiro livro moderno argentino. O Brasil, como escreve Marx Daireaux, "nada tem no seu passado nem no seu destino que possa aparentá-lo à América espanhola". O crítico franco-argentino encontra "nas impenetráveis florestas do Amazonas, tenebrosas, apodrecentes e mortais" aquilo que separa o Brasil das "nações langorosas de origem castelhana" — esquecendo as outras linhas divisórias, imensas e não florestais, inclusive os rios Paraná e Uruguai. Diferenças de formação étnica, histórica e de língua, essas foram decisivas (e ainda, infelizmente, persistem em sê-lo) para manter em compartimentos estanques as duas Américas, originariamente espanhola e lusitana. "Virado para o Atlântico, aberto aos ventos do largo, ele [o Brasil] não se mistura literariamente a nenhum outro país da América", conclui (*Littérature Hispano-Américaine,* Paris, Kra, 1930). Cruz e Sousa em 1893, ano de *Missal* e *Broquéis,* já lera muito, atabalhoada e numerosamente: brasileiros, portugueses, franceses. Nada de Hispano-América; mas sim do americano Poe através de Baudelaire, o seu "belo Charles voluptuoso e melancólico, profundo e lívido de clara e deslumbradora beleza". Este (muito mais do que Verlaine, que influiria sobretudo em Alphonsus de Guimaraens e Emiliano Perneta), e talvez tanto quanto Shakespeare, e também Antero de Quental (seu irmão ontológico) lançaram Cruz e Sousa para a sua originalidade profunda, muito mais trabalhada pela sua vida terrível (miséria, doença e denegação de justiça) do que por influxos literários. Os seus dois livros de 93 inauguraram positivamente o simbolismo e toda a poesia moderna do Brasil. "Simbolismo", ele próprio assim o chama em *Evocações;* enquanto

a Hispano-América fala em "modernismo", e os brasileiros, desde 1888, e durante muito tempo, como vimos, em "decadismo". Efetivamente, também já sabemos, em 1887, Medeiros e Albuquerque trouxe de Paris, como curiosidades de turismo literário, alguns livros e revistas "decadentes". Naquele ano saíram as suas *Canções da Decadência,* e em 1889, no livro *Pecados*, uma "Proclamação Decadente". Tudo isso por puro mimetismo, porquanto até o fim sempre se pronunciou contra o simbolismo, e julgou negativamente os brasileiros do movimento, desde o seu incompreensivo artigo sobre *Missal*, o primeiro, parece, que foi escrito acerca desse livro. Aquela "Proclamação", aliás, é paradoxalmente dedicada ao parnasiano Olavo Bilac. Em "Salmo" (*Poesias,* 1905, pp. 192-194) é onde mais aplica as fórmulas e o vocabulário do "decadismo" ortodoxo. Mais importante, foi, porém, de sua parte, ter emprestado a Araripe Júnior e ao Dr. Gama Rosa os antes referidos livros e periódicos franceses. Ao Dr. Gama Rosa cabe a precedência na publicação de estudos referentes ao simbolismo, no Brasil, com uma série de artigos, sob o título "Os Decadentes", aparecidos na *Tribuna Liberal*, uma semana apenas antes de iniciar Araripe Júnior a sua série sobre Raul Pompéia, no *Novidades* (dezembro de 1888 a fevereiro de 1889). Ambos trataram do assunto com manifesta falta de perspectiva cultural, principalmente o Dr. Gama Rosa. Araripe Júnior, muito mais homem de letras, também se equivocou muito, ali, acerca do movimento; demonstra, no entanto, naquele estudo (hoje incorporado ao volume II de sua *Obra Crítica*) o seu interesse pelo problema estilístico que apresenta *O Ateneu,* de Pompéia, e prenuncia as vistas posteriores sobre o assunto. Cruz e Sousa leu aqueles livros; porém, ainda residindo em Desterro, não deve ter tido conhecimento da publicação dos estudos de Gama Rosa e Araripe. O poema *Arte,* espécie de manifesto, aparece em 1.º de janeiro de 1891, nas primeiras semanas de sua residência no Rio, provavelmente trazido da província. Fato é que o texto publicado no *Novidades* emite estrofes e mesmo variantes mais definidamente simbolistas do autógrafo original, aproximando-se, assim, do paradigma ao qual também obedecerá, em 1888, Olavo Bilac (*Poesias*), na sua "Profissão de Fé"; quer dizer, ambos se referem ao poema célebre de Théophile Gautier, determinadamente parnasiano. Em textos vários, em prosa, como "Estilo", como "Sabor", Cruz e Sousa revela intuições, agudas, no referente à força mágica do verbo, ainda aí

movendo-se tão próximo do Pompéia de *O Ateneu*. Este último, apegado a um psicologismo formal: Cruz e Sousa, menos consciente, talvez, vai, porém, mais fundo. O mocinho negro já não era mais, em 1891-92, o menino-prodígio provinciano. Ultrapassara a fase de jovem estonteado, a debater-se sobre equívocos, diante dum naturalismo e dum evolucionismo de empréstimo. O neo-romantismo ruralista e depois o parnasianismo, proporcionaram-lhe, já vimos, paradigmas para a aquisição dum primeiro artesanato. Este, no entanto, foi, depois, posto a serviço duma síntese expressional e duma cosmovisão, que, provindas de tudo e de todos, revelaram-se maravilhosamente frescas e puras, apesar de carrearem escórias de toda ordem: convencionalidades satanistas, e um amor ao vocábulo raro e ao pitoresco, talvez da vitrina de *A Rebours;* um apego à forma fixa e regular, resultante do seu horror ao estonteamento improvisório de sua adolescência. *Broquéis* acusava uma síntese que não poderia ser fruto da influência de leituras de última hora, as quais quando muito ter-lhe-ão servido para fixá-lo na direção a que o seu instinto o levava. *Broquéis* não era Baudelaire, nem Verlaine; menos ainda os portugueses Eugênio de Castro, Júlio Brandão (*Livro de Aglaïs,* 1892), Guerra Junqueiro (*Os Simples,* 1892), ou o Antônio Nobre, de *Só,* 1893. Na Hispano-América, já vimos, *Prosas Profanas* foram escritas quando Cruz e Sousa já passara para o segundo e definitivo período de sua produção. Vindo cinco anos após o sucesso das *Poesias,* de Bilac, quando já antes disso Alberto de Oliveira e Raimundo Correia se tinham imposto à opinião, *Broquéis* dava, com a poesia brasileira, um salto prodigioso para a modernidade. O mais acolhedor dos críticos oficiais da época, Araripe Júnior, declarou-o "um deslumbrado". Esse diagnóstico é insuficientíssimo, apreciado à luz das Artes Comparadas. *Missal* e *Broquéis* são do mesmo ano do *Prélude à l'après-midi d'un Faune* e do *Quatuor,* de Debussy, e são precedidos de pouco pelas luminárias do impressionismo pictórico francês — tudo isso aqui desconhecido, e que somente deixou de sê-lo já neste século XX, e ainda assim não logo no seu início. *Evocações,* póstumo, sai em 1898, e de imediato repercute no quartel-general do modernismo, em Buenos Aires. Tendo como líder Rubén Darío, um grupo ali se formara, em torno da revista que foi a mais importante do movimento simbolista na Hispano-América, *El Mercurio de América,* fundada por Eugenio Dias Romero. O espanhol Juan Más y Pi, que

residira no Rio Grande do Sul, escrevia sobre literatura brasileira naquela revista, e mais tarde teve a seu cargo a seção "Letras portuguesas y brasileñas", na revista *Nosotros*. Más y Pi recebeu *Evocações* com entusiasmo e Rubén Darío talvez tenha tomado conhecimento da obra, antes de sua volta à Europa, no fim daquele ano. Fato é que um dos prógonos do modernismo, o poeta boliviano Ricardo Jaimes Freyre (que mais tarde seria candidato à presidência da República em sua pátria, e Ministro Plenipotenciário no Rio de Janeiro), a 28 de agosto de 1899, realizava uma conferência: "Cruz e Sousa", no Ateneo de Buenos Aires, publicada em *El Mercurio de América,* número de setembro e outubro daquele ano (tomo III — Ano II), e cuja separata, em exemplar com dedicatória autografada a Nestor Vítor, me foi por este ofertado. Refere-se, exclusivamente, porém com grandes encômios, à prosa poética do nosso poeta. Más y Pi, posteriormente, estudando a obra do maior poeta modernista argentino, Leopoldo Lugones, assinala a influência de Cruz e Sousa: *"como lo ha señalado Más y Pi",* escreveu Julio Noé. Quanto a Darío, tão pessoal e rico, tendo por mais de uma vez passado pelo Rio de Janeiro, da última vez em 1906, e convivendo em certa época com Más y Pi, Lugones e Freyre, impressionou-se com a poesia do Cisne Negro, cujo livro *Últimos Sonetos* tinha aparecido no ano anterior (1905), em Paris. O poema introdutório do livro *El Canto Errante* (1907); a poesia *La Cartuja,* de *Poema del Otoño y Otros Poemas* (1907 também) e ainda o soneto inacabado (falta o segundo terceto) *Parsifal* evidenciam a presença do vocabulário e da temática cruz-e-sousiana. Mais tarde, o peruano Ventura García Calderón declarou Cruz e Sousa "comparável a Baudelaire sem que o mundo saiba, porque escrevia em português". Os uruguaios Ildefonso Pereda Valdés, em *Línea de Color* (1938), e José Pereira Rodríguez, em conferência publicada em 1950; a jovem argentina Haydée M. Jofré Barroso, em livro sobre a literatura brasileira (Buenos Aires, 1959); os peruanos Augusto Tamayo Vargas (estudos publicados, em tradução, no *Correio da Manhã,* em 1956), e Enrique Bustamante y Ballivián, em *Poetas Brasileiros* em 1922; o espanhol Braulio Sánchez-Saenz, em *Vieja y Nueva Literatura del Brasil,* Santiago, 1935; o cubano Fernando Ortiz, prefaciando *Oh Mio Yamanza,* de Romulo Lachatenere, 1940, representam sufrágios significativos da Latino-América. Quanto aos Estados Unidos, apesar do terrível obstáculo à difusão cultural, que

é a língua portuguesa, de lá veio a declaração de Samuel Putnan: "Cruz e Sousa é um dos mais singulares e fascinantes poetas de qualquer país e de qualquer tempo" (*"one of the most unusual and fascinating poets that ever wrote in any country in any age", in Marvelous Journey; Four Centuries of Brazilian Literature,* Nova Iorque, 1948). Em elevado tom, referiram-se a Cruz e Sousa os portugueses João de Castro Osório e José Osório de Oliveira. Já então um esforço crítico comparatista excepcional, e espero, de definitivo alcance analítico, resultara nos "Quatro Estudos sobre Cruz e Sousa", incluídos pelo seu autor, o etnólogo e sociólogo francês Roger Bastide, no livro *A Poesia Afro-Brasileira* (S. Paulo, 1943). O autor de *Les problèmes de la vie mystique* observou que "num cérebro de africano, de filho de escravo... tomava o simbolismo (universal, entenda-se) formas novas, sonoridades inéditas, transformando-se, cristalizando-se em músicas desconhecidas. ...O drama de Cruz e Sousa vai, portanto, ser ainda mais patético do que o de Mallarmé e sua posição vai ser de outra originalidade, pois que para ele não se tratará unicamente de achar a expressão possível do inefável, de criar, para si, uma experiência psicológica, mas essa experiência psicológica, para se constituir, terá de lutar incessantemente, com uma primeira educação absolutamente oposta a ela e que, a cada momento, a porá em risco de ser aniquilada... O drama simbolista, o da tradução do inefável". Cruz e Sousa volve-se "ao crepúsculo e à noite, que diluem as coisas materiais em um nevoeiro de fantasia, em um mundo de sonho... Há aí uma primeira solução, que é a própria do poeta e pela qual ele manifesta bem que o seu simbolismo não é simbolismo de imitação, e sim a solução de um drama muito geral. ...Seu simbolismo seguirá, sem dúvida, a lei geral, exigirá a existência de um mundo transcendente, de um mundo de Essências, mas ante ele reagirá com a sua personalidade fremente e dolorosa, que não é senão dele". Buscava "organizar, criar uma forma nova", como escreveu o próprio Cruz e Sousa. Bastide acrescenta que "foi justamente isso que ele alcançou, nova forma de encantatamento, poesia desconhecida, música de cujo formidável sortilégio não nos esqueceremos em breve tempo". E depois: "Chegamos ao ponto mais delicado e mais difícil deste estudo, à análise do que há de mais original e talvez intraduzível em Cruz e Sousa e que lhe dá situação à parte na grande tríade harmoniosa: Mallarmé, Stefan George, Cruz e Sousa. ...Mallarmé

continua contemplativo, ao passo que o que domina em Cruz e Sousa é a viagem e a subida, é o dinamismo do arremesso, e isso porque ele era brasileiro do país da saudade, e de origem africana, de uma raça essencialmente sentimental. ...O chefe da escola francesa, por apuro supremo, chegará à palavra que dá a conhecida uma ausência, enquanto o processo de Cruz e Sousa será o da cristalização. A cristalização é purificação e solidificação na transparência, podendo assim guardar na sua branca geometria alguma coisa da pureza das Formas eternas, das Essências das coisas. ...Destruição das formas (no plural) mas cerrações da noite, cristalização da Forma (no singular) ou solidificação do espiritual numa geometria do translúcido, tais são, afinal, os dois processos, antitéticos e complementares ao mesmo tempo, que permitiram a Cruz e Sousa trazer aos homens a mensagem da sua experiência e apresentá-la em poesia e beleza única, pois que é acariciada pela asa da noite e, todavia, lampeja com todas as cintilações do diamante". E esse francês tira esta conclusão: "Cruz e Sousa é repelido pela sua raça e condenado, felizmente, a ser, muito mais do que um grande poeta simbolista, o mais admirável cantor de seu povo". Nisso o julgamento de Bastide coincide com o do mais importante dos historiadores do nosso passado literário, Sílvio Romero, que, no *Livro do Centenário* (1900), afirma ser Cruz e Sousa "a muitos respeitos o melhor poeta que o Brasil tem produzido"; e insiste: "Morreu muito moço, em 1898, e nele acha-se o ponto culminante da lírica brasileira após 400 anos de existência". Esse pronunciamento, na época, causou tremendo escândalo. Cruz e Sousa não fora convidado para integrar o grupo fundador da Academia Brasileira de Letras, o que provocou, há pouco, este comentário de Mucio Leão (recebendo na Academia o neo-simbolista Alvaro Moreyra): "Como compreender que em uma Academia Literária que se fundava em 1896, tivesse deixado de figurar um poeta sem igual como Cruz e Sousa — já naquele tempo o autor glorioso dos *Broquéis?*" (*Jornal do Comércio,* 29-2-1959). De Sílvio Romero se disse (e tem sido ridiculamente repetido tempos afora, até outro dia) que fora levado pela sua piedade humana, ante a cor, a miséria e a tuberculose do poeta. Como se por piedade fosse permitido dizer ter sido Charles Louis Felippe o maior romancista da França em todos os tempos... O crítico acadêmico, oficial, honesto, porém de estreitíssimos horizontes culturais, José Veríssimo, chamado, num ímpeto de entusiasmo, "o acerta-

dor" pelo eminente crítico da geração de 45, Álvaro Lins, errou chapadamente em tudo que se referia ao simbolismo, já vitorioso na Europa e que o seria em breve na Hispano-América. Só em 1950, ao receber *Últimos Sonetos,* esse excelente crítico do romantismo, porém com antolhos no que se referia à sua época, comoveu-se, ainda sem compreender, e arriscou-se a escrever: "Se a poesia, como toda a arte, tende ao absoluto, ao vago, ao indefinido, ao menos das comoções que há de produzir em nós, quase estou em dizer que Cruz e Sousa foi um grande poeta, e os dons de clara expressão, à moda clássica, os supriu o sentimento recôndito, aflito, doloroso, sopitado, e por isso mesmo trágico, das suas aspirações de sonhador e da sua mesquinha condição de negro, de desgraçado, de miserável, de desprezado". E, mais adiante: "... esta alma de eleição, que foi um distinto e singular poeta" (*Estudos de Literatura Brasileira,* 6ª série, 1907). Entrementes, a aparição de *Broquéis* tivera conseqüências imediatas. Foi necessário empreender o vasto inquérito e as aturadas, se bem que defectivas pesquisas, de que resultou o meu *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro* (Instituto Nacional do Livro, três vols., 1952), para ficar demonstrado que o simbolismo não fora, no Brasil, movimento circunscrito a um pequeno grupo, e sem repercussões, nem descendência. Um excelente crítico de Cruz e Sousa, Carlos Dante de Moraes, autor de dois largos estudos (*in Viagens Interiores,* 1931, e *Três Fases da Poesia,* 1959), discorda de Bastide (bem como de numerosíssimos outros críticos — quase todos...) que afirmava: "O simbolismo, aliás, não vingou no Brasil, e o autor do *Missal* ficou aqui quase que o único grande representante da escola". Lembremos que, somente a partir do lançamento oficial, pelo Ministério da Educação, das *Poesias,* de Alphonsus de Guimaraens, em 1938, é que o nome desse admirável artista passou a fazer companhia ao do poeta que Alphonsus mais admirava, e a quem chamava "Cisne Negro". Alguns lembravam ainda o nome do intimista carioca Mário Pederneiras, para complementar o quadro. O resto: vácuo e derrota. O referido *Panorama* evidenciou, não somente a numerosidade (ali não esgotada) da progênie simbolista, como a qualidade de alguns poetas, os quais, se ainda se desdenha estudá-los, merecem atenção especial. Carlos Dante de Moraes obtempera: "Não podemos corroborar a primeira afirmação [de Bastide], pois o simbolismo, a partir de 1900, vicejou largamente no Brasil, em representantes de segun-

da, terceira e quarta ordem, justamente por incitar até os últimos excessos a vaguidade verbalista, que é um dos pendores de nossa gente". Quantos nomes poderia lembrar que contrariam essa assertiva, alheia à realidade histórica, não somente entre nós, porém em todo o mundo, e que as tendências da música e das artes plásticas confirmam: a sucessividade íntima simbolismo-impressionismo, e um sincretismo (incluindo as remanescências dum parnasianismo serôdio) que iria desaguar no cubismo, no fauvismo, no expressionismo, no surrealismo? O simbolismo e Cruz e Sousa persistiram nas vivências literárias deste século, com fecundidade fácil de demonstrar. Apesar do boicote acadêmico*, o nosso movimento simbolista não representava uma ilha artificial e exótica, sem nenhuma correspondência com o meio, como ainda assevera C. D. de Moraes. Os precedentes divinatórios de Raul Pompéia, e um real inconformismo que lavrava em muitos dos moços de então, só isso não poderia, está claro, explicar a "explosão" (a expressão é claudeliana) *Missal — Broquéis*, em 1893. Eduardo Portella, jovem mestre, tão fortemente preparado em ciência literária, observa: "Em Cruz e Sousa está a nota brasileira de um movimento que foi eminentemente francês". Diante da tese simbolista européia: "Levantou-se Cruz e Sousa. Com a condição de negro e de brasileiro. ...Foi brasileiro sem deixar de ser simbolista. Não renunciou à sua brasilidade para entregar-se de corpo e alma a esquemas e dogmas que nos chegavam devidamente manipulados. Não traiu o simbolismo. Fez o *seu* simbolismo. ...Cruz e Sousa instalava no seio do simbolismo brasileiro estranha e operante máquina de sonoridades. Uma força como que wagneriana dilatava as possibilidades musicais do idioma e do verso. Cruz e Sousa, como Mallarmé, como Joyce, inaugura o que David Hayman chama de 'estilística da sugestão'. É nesse sentido também que se movimenta todo o seu aparelho imagístico". Referindo-se à sua utilização aparentemente fiel aos cânones clássicos e parnasianos, lembra a "extraordinária variação interna que arrancava a sua versificação monométrica", bem

* Alceu Amoroso assinala o boicote nestes termos em *Quadro Sintético da Literatura Brasileira*: "Basta ver como o simbolismo de 1900 foi conservado à margem e os seus maiores representantes sistematicamente afastados da Academia, em 1896, que pretendia ser, como quase foi — salvo esse erro capital dos maiores, como Machado de Assis ou Joaquim Nabuco — uma seleção de toda a elite intelectual da época".

como "a ampla e variada utilização do poema em prosa". E explica: "Saliente-se ainda tratar-se de prosa antiprosaica. Como foi a de Baudelaire e como o é a de Saint-John Perse" ("Configuração estilística de Cruz e Sousa", *Jornal do Comércio*, 15-10-1961). Essa brasilidade e essa autonomia da sua poética diante das auras estrangeiras, mas também, está claro, a exemplaridade inevitável destas últimas, ajustavam-se devido ao fato de Cruz e Sousa ter nascido e vivido em face do Atlântico, segundo a observação de Daireaux. Como personalidade única e inconfundível, a de Cruz e Sousa era basicamente irredutível até mesmo à daqueles que o guiaram ou lhe eram mais afins. A sua genialidade é do tipo *intensidade, densidade,* condicionada por um destino tremendo que fez dele o mais trágico dos poetas brasileiros. Por densidade e intensidade entendo as que distinguiram a arte de um Beethoven, e de um Baudelaire, diferenciando-as da de um Mozart ou de um Verlaine, ou mesmo de um Mallarmé. A sua influência espraiou-se com rapidez surpreendente. Desde o ano seguinte (1894), e não somente depois de 1900, ela se manifestou, sobretudo no Brasil-Sul, de climatologia e formação etnográfica mais favoráveis à aproximação do *modus* decadentista europeu. Não comporta este breve estudo uma comprovação enumerativa e estatística dessa rápida difusão dum *status* estético que na verdade correspondia à vinda à superfície de uma inquietação divinatória, que já se tornava insopitável, da sensibilidade e da imaginação nacionais, no seio da juventude. Em 1891, quando Cruz e Sousa sentiu definirem-se em seu espírito os lineamentos e fundamentos duma nova poesia, tinha ele 29 anos, e menos de dois anos depois dava *Missal* e *Broquéis*. O grande isolado, o estudante Alphonsus de Guimaraens, naquele 1891, com 21 anos de idade, publicava, em S. Paulo, as suas primeiras poesias simbolistas, que só de 1899, já morto Cruz e Souza, começou a reunir em volumes, as mais antigas integrando *Kyriale* (1902). Na sua maioria, os seus amigos catarinenses, da juventude, abandonaram-no às suas tendências "decadentistas". Virgílio Várzea, o maior companheiro do período catarinense de sua vida, ateve-se a um naturalismo atenuado, dum lirismo arejado, excelente marinhista, que fez dele, como então se dizia, o Pierre Loti brasileiro. Só Araújo Figueiredo, dentre os seus coestaduanos, acompanhou-o no seu novo e definitivo rumo estético. Em 1894, meses depois do aparecimento de *Broquéis,* Silveira Neto (que não foi discípulo seu, porém um nobre

êmulo) escrevia, em Curitiba, *Saltério de Astros,* e Dario Veloso, também na capital paranaense, *Alma Penitente.* Em 1895, aparecia a revista *Thebaida,* Rio de Janeiro; ainda Silveira Neto escrevia *Missa Negra;* Emiliano Perneta, Domingos do Nascimento, também paranaenses, respectivamente, *Soneto de um Fauno* e *Mística;* Dario Veloso, *Satânica;* Emílio de Menezes, parnasiano típico, *Marcha Fúnebre,* soneto, tocado do mal "decadista"; o espírito-santense Colatino Barroso, *Anátemas;* o paulista Júlio César da Silva, *Sarcasmo.* Em 1896 apareceram o ensaio *Cruz e Sousa,* de Nestor Vítor; *Esquifes,* de Dario Veloso. Em 1897: *Signos,* de Nestor Vítor; *Saivá* e outras poesias de Tiago Peixoto, paranaense; *Bronzes,* de Júlio Perneta, paranaense; *Noivado de Dona Alva,* de Antônio Austregésilo, pernambucano; *Dolentes,* de Lívio Barreto, cearense; a revista *A Galáxia,* Curitiba. Em 1898, *Manchas,* de A. Austregésilo; *Terra Dolorosa,* de Oliveira Gomes, carioca; *Evocações,* de Cruz e Sousa; *Flâmulas,* de Carlos Nelson, carioca; *Hostiário,* de Francisco Mangabeira, baiano; *Cruz e Sousa,* poemeto de Nestor Vítor; *Mitos,* de Castro Menezes, carioca; *Lyriss,* de Cunha Mendes, cearense; as revistas *Vera-Cruz,* Rio de Janeiro, e *O Sapo,* Curitiba. Em 1899, *D. Mystica, Septenário das Dores de Nossa Senhora* e *Câmara Ardente,* de Alphonsus de Guimaraens, mineiro; *Mocidade Morta,* de Gonzaga Duque, carioca; *Urzes,* de Amadeu Amaral, paulista; *Inimigo,* de Emiliano Perneta; *Sinhá Flor,* de B. Lopes, fluminense; *Mãe e Ruínas,* de Henrique Castriciano, rio-grandense-do-norte; a revista *Esfinge,* Curitiba. Isso tudo, e omito, antes de 1900. A messe deste ano foi grande: Mário Pederneiras, *Agonia;* Silveira Neto, *Antônio Nobre;* Cassiano Tavares Bastos, *Ermida;* Dario Veloso, *Esotéricas;* Jonas da Silva, *Ânforas;* Leite Júnior, *Ritual;* Afrânio Peixoto, *Rosa Mystica;* Félix Pacheco, *Via Crucis;* Leôncio Correia, *Litanias;* B. Lopes, *Val de Lyrios;* Cruz e Sousa, *Faróis;* Adalberto Guerra-Duval, *Palavras que o Vento Leva...*; as revistas *Pallium* e *Breviário,* Curitiba. Em 1901, revelam-se ou confirmam-se: Tristão da Cunha, *Torre de Marfim;* Gustavo Santiago, *O Cavaleiro do Luar;* Mário Pederneiras, *Ronda Noturna;* Nestor Vítor, *A Hora;* Orlando Teixeira, *Magnificat;* Azevedo Cruz, *Profissão de Fé;* Euclides Bandeira, *Heréticos;* Antônio Austregésilo, *Novas Manchas;* Silveira Neto, *Luar de Inverno;* a revista *Rosa-Cruz,* Rio de Janeiro. Seguir-se-iam: Xavier de Carvalho, Marcelo Gama, Lucilo Bueno, Pereira da Silva, Saturnino de Meirelles, Gonçalo Jácome, Adolfo Verneck, Lima

Campos, Cícero França, Paulo da Silva Araújo, José Gelbcke, José Picorelli, Álvaro Viana, Carlos D. Fernandes, Antônio de Godói, Flexa Ribeiro, Da Costa e Silva, Maranhão Sobrinho, Hermes Fontes, Eduardo de Guimaraens, Álvaro Moreyra, Aristides França, Felipe de Oliveira, Homero Prates, Alceu Wamosy, Durval de Morais, Domingos de Almeida... Levantamento perfunctório esse (omitindo muitos nomes e detendo-me antes do nosso modernismo), porém estabelecido na ordem aproximadamente cronológica dos pronunciamentos. A correnteza provocada por Cruz e Sousa iria ainda atingir jovens poetas como Gilka Machado, Ronald de Carvalho, Cecília Meireles, Murilo Araújo, Tasso da Silveira, tantos, tantos outros. Foi poderoso o seu influxo, porém mantido, por assim dizer, subterrâneo, por força do boicote da crítica dos naturalistas e parnasianos, longamente, e na aparência, vitoriosos. Em meio desse renitente equívoco, só um homem opôs invencível, determinada resistência à estreiteza, à anticultural, à ignara unilateralidade da opinião: Nestor Vítor (1868-1932), o amigo de uma fidelidade lendária, e a quem Cruz e Sousa premiou com o poema-retrato — *Canção Negra,* com o glorificador tríptico final de *Últimos Sonetos,* com um extenso estudo-poema sobre o livro de ficção do seu amigo, o tão incompreendido *Signos*. Nestor Vítor foi quem tentou afinar a nossa cultura literária pelo diapasão universal realmente contemporâneo. Escreveu vastos ensaios e curtos estudos substanciosos sobre Maeterlinck, Ibsen, Nietzsche, Emerson, Novalis, Carrière, Rubén Darío, Emily Bronte, Hello, Carlyle... Foi quem fixou, digamos, a cultura característica do simbolismo entre nós, e terminaria por ser uma das mais atentas e sinceras testemunhas do modernismo. Concorreu fortemente para enriquecer a ilustração literária de Cruz e Sousa; mais ainda, para dar-lhe o apoio e o estímulo duma amizade em profundidade, incomparável, e de uma preciosa assistência compreensiva. Não foi, porém, somente a vigilância cultural e crítica de Nestor Vítor o que determinou o adensamento extraordinário, o enriquecimento extremo da produção do "Cisne Negro". Encarregou-se disso, primacialmente, a própria vida. O preconceito de cor continuou a exercer-se contra ele, mesmo passada a Abolição, e até após a sua morte. Um orgulho feito de defensiva tenaz, de consciência de seu valor e da sua "missão" (como então se dizia), reteve junto dele uma plêiade de jovens entusiastas — porém separou-o dos carreiristas das letras, dos ocupantes das posições, até dos melhores dentre

estes. O desdém de certos medalhões e seus sequazes diante de uma poesia que, do modernismo para cá, somos muitos que sabemos ser a mais alta, a mais transcendente e a mais profunda das letras latino-americanas. Manuel Bandeira escreve, referindo-se à "perpetuidade de sua obra na literatura brasileira". "Não há nesta gritos mais dilacerantes, suspiros mais profundos do que os seus" (*Apresentação da Poesia Brasileira*).

Logo com *Broquéis*, esse negro lavou de brancura e transparência, e puras cores, a *grisaille* de nossa poesia tradicional. Esta, a "abertura" de todo o Simbolismo brasileiro:

Ó Formas alvas, brancas, Formas claras
De luares, de neves, de neblinas!...
Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas...
Incensos dos turíbulos das aras...

Formas do Amor, constelarmente puras...

Do Sonho as mais azuis diafaneidades...

Que o pólen de ouro dos mais finos astros
Fecunde e inflame a rima clara e ardente...
Que brilhe a correção dos alabastros
Sonoramente, luminosamente.

Cristais diluídos de clarões álacres,
Desejos, vibrações, ânsias, alentos,
Fulvas vitórias, triunfamentos acres,
Os mais estranhos estremecimentos...

Flores negras do tédio e flores vagas
De amores vãos, tantálicos, doentios...
Fundas vermelhidões de velhas chagas
Em sangue, abertas, escorrendo em rios...

("Antífona", fragmentos)

Expressões violentamente metafóricas, duma novidade total em nossas letras:

Cróton selvagem, tinhorão lascivo,
Planta mortal, carnívora, sangrenta
Da tua carne báquica rebenta
A vermelha explosão de um sangue vivo

Indo findar em

Os ópios de um luar tuberculoso...

("Lésbia")

Em "Tuberculosa":

Alta, a frescura da magnólia fresca,
Da cor nupcial, da flor da laranjeira,
Doces tons d'ouro de mulher tudesca
Na veludosa e flava cabeleira.

Tísica e branca, esbelta, frígida e alta

.....
Tem agora a feição de ave pernalta,
De um pássaro alvo de aparência fria.

Depois, Satã, entre "as cóleras horríveis" e "os sarcasmos impassíveis/dessa estranha e tremenda Majestade", mostra "uns dentes de ferrugem,/verdes gengivas de ácida salsugem".

Depois, foi a luta, o desespero, a miséria, e é, como se disse, o mais trágico dos poetas brasileiros que encontramos nos livros póstumos, que os amigos publicaram: *Evocações, Faróis* e *Últimos Sonetos,* e nos textos inéditos e dispersos. Neles é na verdade o "Dante Negro", como alguns lhe chamavam e alguns ainda o chamam, o poeta da "comédia" trágica, da "comédia" da morte que encontramos, nos seus altíssimos poemas apocalípticos: *Luar de Lágrimas, Ébrios e Cegos, Os Monges, Recorda, Velho Vento;* na prosa do *Emparedado, No Inferno, Intuições, Consciência Tranqüila,* supremas culminâncias da sua obra. É a sua mãe escrava que evoca na longa litania de "Pandemonium":

No fundo de tristeza e de agonia
O teu perfil passa-me noite e dia.

Aflito, aflito, amargamente aflito,
Num gesto estranho que parece um grito.

E ondula e ondula e palpitando vaga,
Como profunda, como velha chaga...

Uma visão gerada do teu sangue

Quando no Horror te debateste exangue

Por toda a parte escrito em fogo eterno:
Inferno! Inferno! Inferno! Inferno! Inferno!

E os emissários espectrais das mortes
Abrindo as grandes asas flami-fortes...

Tais são os vagos círculos inquietos
Dos teus giros de lágrimas secretos.

Eis que te reconheço escravizada,
Divina Mãe, na Dor acorrentada.

Ou então as voluptuosas noites cariocas, numa síntese de todas as "serestas" (serenatas), "modinhas" e "choros" do Brasil ("Violões que choram..."):

Quando os sons dos violões nas cordas gemem,
Ah! plangentes violões dormentes, mornos,
Soluços ao luar, choros ao vento...
Tristes perfis, os mais vagos contornos,
Bocas murmurejantes de lamento.

Noites de além, remotas, que eu recordo...
.....
Anseio dos momentos mais saudosos,
Quando lá choram na deserta rua
As cordas vivas dos violões chorosos.

Quando os sons dos violões vão soluçando,
Quando os sons dos violões nas cordas gemem,
E vão dilacerando e deliciando,
Rasgando as almas que nas cordas tremem.
.....
Que encantos acres nos vadios rotos,
Quando em toscos violões, por lentas horas,
Vibram, com a graça virgem dos garotos,
Um concerto de lágrimas sonoras!

Noites da solidão

Que nos azuis da fantasia bordo,
Vou constelando de visões ignotas.

São 36 estrofes, sem uma que seja demais, sem uma só palavra que não seja evocativa, para nós brasileiros, até as lágrimas. O drama de sua vida adensava-se; ainda porém, por momentos, ergue aquele estranho fauno de Trópico e de África, que é "Capro", de *Evocações,* ou evoca "As águias da paixão, brancas, radiantes",

> Voam, revoam, de asas palpitantes,
> No esplendor do teu corpo arrebatadas!
>
> ("Corpo")

Ergue-se-lhe, porém, o espírito de homem de África e de Eternidade, de sofrimento e de profecia

> Montanhas e montanhas e montanhas
> Ei-los que vão galgando.
> As sombras vãs das figuras estranhas
> Na sombra projetando.
>
> Habitam nas mansões do imponderável
> Esses grandes ascetas...
>
> ("Os Monges")

E mais 21 estrofes. É porém em "Luar de Lágrimas" e "Ébrios e Cegos", de *Faróis,* vastos poemas que vêm de um Isaías interiorizado, e em *Velho Vento,* tão essencial e grave, que o Dante Negro assinala a sua volta dum Inferno metafísico, intimamente penetrado de humanidade dolorosa. Tudo isso irá explodir no ciclópico poema em prosa "Emparedado", sua obra-tipo e seu testamento de poeta e de homem. Todo o seu cosmo, nuançado prodigiosamente de entretons, de sugestões, de subitâneas visões, está também em *Últimos Sonetos* (1905), coletânea que iria influir episodicamente no principesco Rubén Darío; porém, diretamente, na feição nova e na gravidade que apresentam os sonetos da *Tarde* (1919), de Olavo Bilac, antigo díscolo do Poeta Negro, seduzido agora, por sua vez, abalado profundamente, como é facílimo comprovar em rápida exegese comparativa. Mais do que em outras partes de sua obra, nos *Últimos Sonetos* sente-se uma ascensão espiritual e um sentido pre-

monitório de sua morte. Da data do êxito imenso de *Broquéis* até 19 de março de 1898 em que morreu, Cruz e Sousa teve uma existência de imensa pressão exterior, devido à sua condição racial, em momento ainda próximo da Abolição da escravatura; à sua falta de condições para qualquer competição profissional; à sua sistemática exclusão por parte dos dominantes literários. Reagiu com o seu "ódio sagrado" na realidade não dirigido contra pessoas, porém contra o obscurantismo e primaridade da cultura nacional; "ódio" puramente defensivo. Até agora citam-se, em seu desfavor, a anedota de sua recusa de falar, na rua, com um dos seus mais intransigentes negadores (que muito mais tarde fez *amende honorable*), Coelho Neto, quando convidado a isso por Alphonsus de Guimaraens, que viera ao Rio exclusivamente para conhecer o Cisne Negro. Tão compreensível, essa retração, em quem tantos golpes de negação e desdém recebera dos conservantistas da época. Até a sua dignidade de homem lhe queriam negar. Confirmou-se na sua miséria. São numerosas as suas cartas pedindo auxílio e socorro, e, no entanto, eram certos boêmios, de despiciendo ou nenhum merecimento literário, que eram considerados valores, na época. Muitos admiradores, porém no geral dispersos e impecuniosos. Loucura da esposa, doença dos filhos, falta de tudo em casa. Por fim, a tuberculose fulminante, "galopante" na expressão popular. Em 27 de dezembro de 1897, escreve a Nestor Vítor: "Não sei se estará chegando realmente o meu fim; — mas hoje pela manhã tive uma síncope tão longa que supus ser a morte... Há 15 dias tenho tido uma febre doida... Mas o pior, meu velho, é que estou numa indigência horrível, sem vintém para remédios, para leite, para nada!... Minha mulher diz que sou um fantasma que anda pela casa!" Nestor Vítor responde, após tomar algumas providências para a viagem do poeta em busca de melhor clima; e termina: "Hás de viver, meu querido Cruz!" Isso em 24 de janeiro de 1898. Menos de dois meses depois, o poeta morria, humilde, numa vila do interior. O pressentimento da morte demarca quase toda a messe dos *Últimos Sonetos*, com expressões assim:

> Trazem-me os ventos negros calafrios
> E os soluços das almas doloridas...
> .....

Mas sobre tantos convulsivos gritos
Passam horas, espaços, infinitos,
Esferas, gerações, sonhando, passam!

("No Seio da Terra")

Descem então aos golfos congelados
Os que na Terra vagam suspirando...
.....

Tudo negro e sinistro vai rolando,
Báratro a baixo, nos ecos soluçados
Do vendaval da Morte ondeando, uivando...

("A Morte")

Mortos e mortos, tudo vai passando,
Tudo pelos abismos se sumindo...
.....

Todos vão trêmulos finalizando,
Para os gelados túmulos partindo,
Descendo ao tremedal eterno, infindo,
Mortos e mortos, num sinistro bando.
.....

Tudo passa espectral e doloroso,
Pulverulentamente nebuloso,
Como num sonho, num sonho, num fatal letargo...

Mas, a quem chora os mortos, entretanto,
O Esquecimento vem e enxuga o pranto...
E é esse apenas o consolo amargo!

("Consolo Amargo")

Esse sentimento leva-o a uma postura de aparente estoicismo, que nem mesmo representa conformidade, porque sob ele freme indisfarçável e cruel amargura:

Ninguém sentiu o teu espanto obscuro,
Ó ser humilde entre os humildes seres.
Embriagado, tonto dos prazeres,
O mundo para ti foi negro e duro.

Atravessaste no silêncio escuro
A vida presa a trágicos deveres
E chegaste ao saber de altos saberes
Tornando-te mais simples e mais puro.

Ninguém te viu o sentimento inquieto,
Magoado, oculto e aterrador, secreto,
Que o coração te apunhalou no mundo.

Mas eu que sempre te segui os passos
Sei que cruz infernal prendeu-te os braços
E o teu suspiro como foi profundo!

("Vida Obscura")

Neste mundo tão trágico, tamanho,
Como eu me sinto fundamente estranho
E o amor e tudo para mim avaro!...

Ah! como eu sinto compungidamente,
Por entre tanto horror indiferente,
Um frio sepulcral de desamparo!

("Só")

Fecha os olhos e morre calmamente!
Morre sereno do Dever cumprido!
Nem o mais leve, nem um só gemido
Traia, sequer, o teu Sentir latente.

Morre com a alma leal, clarividente,
Da Crença errando no Vergel florido
E o Pensamento pelos céus brandido
Como um gládio soberbo e refulgente.

Vai abrindo sacrário por sacrário
Do teu Sonho no templo imaginário,
Na hora glacial da negra Morte imensa...

Morre com o teu Dever! Na alta confiança
De quem triunfou e sabe que descansa,
Desdenhando de toda a Recompensa!

("Assim Seja")

Cruz e Sousa desde cedo vinha lendo Schopenhauer e Hartmann. No seu caso, porém, não se tratava de pessimismo, mas do travo duma dura e inflexível experiência. Era "No sentimento da grandeza oculta" que encontrava apoio, "para ficar iluminado tudo/de uma luz imortal e transcendente". Espírito aberto às "imortais Promessas", exclama:

Vê como a Dor te transcendentaliza!

("Crê")

que é altíssimo grito de fé e de esperança. A sua poesia, embebida intimamente de sofrimento, toma-se de

grave beleza de esplendor secreto!

Anuncia-se-lhe assim o "Triunfo Supremo":

Quem anda pelas lágrimas perdido,
Sonâmbulo de trágicos flagelos...
.....
É quem ficou do mundo redimido...
.....
É quem entrou por todas as batalhas
As mãos e os pés e o flanco ensangüentando,
Amortalhado de todas as mortalhas.

Quem florestas e mares foi rasgando
E entre raios, pedradas e metralhas,
Ficou gemendo mas ficou sonhando!

Estes últimos versos estão inscritos no seu túmulo. No túmulo de alguém que ficava, imerso em "Largos Silêncios interpretativos", "O segredo dos longes procurando...". Longes que são sondagens na infinitude do Cosmo e na infinitude do Ser. Dias antes de morrer, atingia o acúmen de sua visão ontológica, neste soneto, que foi o seu último, e que chega a amplitude e profundeza incomparáveis na poesia brasileira:

O ser que é ser e que jamais vacila
Nas guerras imortais entra sem susto,
Leva consigo este brasão augusto
Do grande amor, da grande fé tranqüila.

Os abismos carnais da triste argila
Ele os vence sem ânsias e sem custo...
Fica sereno, num sorriso justo,
Enquanto tudo em derredor oscila.

Ondas interiores de grandeza
Dão-lhe esta glória em frente à Natureza,
Esse esplendor, todo esse largo eflúvio.

O ser que é ser transforma tudo em flores...
E para ironizar as próprias dores,
Canta por entre as águas do Dilúvio.

("Sorriso Interior")

Tasso da Silveira, em exegese magistral desse soneto, demonstra que nele não há estéril hermetismo, menos ainda, como viram certos contemporâneos, vã tautologia na expressão "ser que é ser". Trata-se de transposição em plano simbólico da mesma atitude acusada em "Triunfo Supremo", antes citado. São componentes dum mesmo díptico, e complexamente coerentes, esta atitude transida e esta estranha euforia:

Este caminho é cor-de-rosa e é de ouro,
Estranhos roseirais nele florescem,
Folhas augustas, nobres reverdecem
De acanto, mirto e sempiterno louro.

Neste caminho encontra-se o tesouro
Pelo qual tantas almas estremecem;
É por aqui que tantas almas descem
Ao divino e fremente sorvedouro.

É por aqui que passam meditando,
Que cruzam, descem, trêmulos, sonhando,
Neste celeste, límpido caminho

Os seres virginais que vêm da Terra,
Ensangüentados da tremenda guerra,
Embebedados do sinistro vinho.

Esse o "Caminho da Glória" para o Cisne Negro, para quem poesia era redenção e justificação de sua existência.

Daí chegar à pura visão mística, a este arroubo no pleno esplendor:

Vai, Peregrino do caminho santo,
Faz da tu'alma lâmpada do cego,
Iluminando, pego sobre pego,
As invisíveis amplidões do Pranto.

Ei-lo, do Amor o cálice sacrossanto!
Bebe-o, feliz, nas tuas mãos o entrego...
Eis o filho leal, que eu não renego,
Que defendo nas dobras do meu manto.

— Assim ao Poeta a Natureza fala!
Enquanto ele estremece ao escutá-la,
Transfigurado de emoção, sorrindo...

Sorrindo a céus que vão se desvendando,
A mundos que se vão multiplicando,
A portas de ouro que se vão abrindo!

("Supremo Verbo")

In *Revista Interamericana de Bibliografia*. Washington, D.C. (1/2). 15-38, jan.-jun., 1962.

Segunda Parte

ESTUDOS DE CARÁTER GERAL

A Poesia de Cruz e Sousa

Goulart de Andrade

QUANDO a minha adolescência esbarrou na desconcertante poesia de Cruz e Sousa, mal poderia entendê-la por ignorar os embates daquela aspiração com o mundo, e, mais ainda, com o seu próprio invólucro, alma e corpo fundidos dolorosamente pela realidade terrível.

Educara-me no respeito à disciplina clássica, que, regrando a imaginação, bania do lirismo os exageros da sensibilidade. A adjetivação tinha, pois, que ser colhida no glossário da poética, de molde que o termo por ela qualificado se tornasse saliente e escultural; o verbo deveria ser luzente e muito bem acondicionado no estojo brunido de cada verso, de sorte que essa poesia violenta e atormentada, mas vaga e obscura, não poderia filtrar-se através da minha emotividade.

É que não possuía eu então ouvidos aptos a escutarem os gemidos instintivos que a alma de Cam exalava por aquela boca retorcida, nem olhos argutos para acompanharem as formas ondeantes que seguem todos os contornos daquele pensamento

angustioso, nem espírito capaz de penetrar ou atingir o limbo sequer da misteriosa beleza daqueles poemas.

Era cedo ainda para perceber a grande voz harmoniosa da vida; e, então, só me foi dado a distinguir as exterioridades: os artifícios tipográficos das maiúsculas, a barbárie monótona das tautologias e a música elementar das aliterações.

De Cruz e Sousa, propriamente, nada eu sabia, e ninguém então me falava dos espasmos e trismos desse pobre Tântalo da Glória, porque, em verdade, a negrura do silêncio parecia cobrir a sua obra, como, de nascimento, a pretidão da epiderme envolvera o já macerado feixe de seus nervos.

Agora, sim, é que cheguei, mediante a luta e o sofrimento, ao grau de receptividade conveniente à compreensão do drama pungentíssimo, que foi a vida desse triste cativo de apetites, necessidades e paixões; desse liberto pelas asas do entusiasmo, do sonho e da imaginação; desse que se rojava humilde pela terra — sua madrasta, e se alçava para a amplidão — sua mãe confortadora, que, lá, do alto, lhe sorria; *desse lírico pelo coração e épico pelas idéias,* a um tempo — mártir e herói.

Agora, sim, é que vim a entender a significação exata que o rebelado quis dar aos seus livros, porque se, com os *Broquéis,* conscientemente, se escudava contra os golpes que de toda a parte lhe desferiam, com os *Faróis* projetava longe os clarões do incêndio em que se consumia.

Colocado muito baixo na escala social pela fatalidade do nascimento, um destino mefistofélico impeliu-o a que vingasse de carreira os adarves do preconceito, para que sofresse ainda mais com a desilusão da escalada...

E, então, todo ele foi um suspiro e um rugido. *O seu agoniado ser estirou-se para as alturas como uma labareda convulsa.* Eis por que se fez um curioso da Morte, não a estância do aniquilamento, mas a alta mansão da justiça, porque ele queria o seu lugar marcado ainda mesmo em outros mundos. Daí o pavor, a crudelíssima tragédia desse pobre sôfrego do Incognoscível, quando acaso pensava que, ainda nessas longínquas esferas desconhecidas, haveria de encontrar a cada instante e sempre lívida tristeza, vagarosamente, a arrastar pelo carreiro das estrelas a sua infinita clâmide cinérea!

De dúvida tão persistente é que lhe veio aquele brado iterativo como um refrão de melancolia: — "Tanto azul e tanto abismo!" — Porque desse conflito permanente de devaneios e

decepções atrozes, dessa porfiada romagem de quedas e ascensões é que lhe chegou a grande febre em que se comburiu; e da febre o delírio, que o alucinou: as turgências láteas de seios; os braços alabastrinos, que o convidavam a amplexos estertorosos; as cabeleiras flavas, que se afofavam em frouxel para repouso da sua fronte...

E de toda essa demência exacerbada pelo sensualismo da raça brotavam-lhe as fórmulas indefiníveis das alucinações, anseios semi-articulados, pensamentos vagos, gemidos convulsivos, prantos em grita, arroubos místicos de bondade extraterrena, anátemas de vencido e revelações de iluminado, através da obscuridade espessa de muitas das suas estrofes, à semelhança das brechas obumbrantes dos relâmpagos abertas nos muros negros da caligem.

Aí está, segundo penso, a razão por que na arte desse poeta o termo perde, não raro, a exata significação, para, fundido na permuta engendrada pelos grupos harmônicos, *criar outros valores psíquicos,* do mesmo modo pelo qual se esbatem as tintas para formação de outras tonalidades. A palavra despoja-se assim do seu sentido estrito, a fim de que a frase seja, pela justaposição dos vocábulos, não o recorte escultório, mas a mancha imprecisa das emanações, ou melhor — *o acorde expresso pela combinação de sons simultâneos.*

É que Cruz e Sousa teve, em época apartada, a milagrosa intuição de que cada palavra deve exalar um eflúvio peculiar, consoante a fórmula em que entra, de sorte que, no verso, a troca das essências elementares é que gera, como resultado dessa química divina, a atmosfera fragrante das sugestões.

Creio foi a isto que se chamou simbolismo, "processo que tinha como derradeiro tema de arte — o mistério".

Seria, portanto, inútil e desprezível negar que esse subjetivismo fosse do maior alcance para a poesia brasileira, porque, sem dúvida, de tão estranho amálgama de sensações é que se atingiu ao predomínio da imaginação sobre a razão, chegando-se ao individualismo da era presente.

E quem já venceu entre nós batalha mais bela?

Mas, nem tudo é vago e esfumado, nem tudo nebuloso e indeciso no rimário dos *Últimos Sonetos.*

Há gritos do náufrago, que se não perderam no marulheiro da borrasca, e há preces do oficiante, que se destacaram do coro das blasfêmias.

Todavia, se os cantos da sua piedade comovem até as lágrimas; se a voz da sua fé abre clareiras de crenças e de renúncias, o alto clamor da sua revolta enche o espaço, atroando como os trovões nas quebradas.

No perpétuo turbilhão das existências que, sob condições diversas, passam sem descanso pela Terra, este poeta deve ser um avatar sublimado do Herói da Tróia Negra.

O soneto que intitulou "Invulnerável" dá-nos a forma nítida de uma atitude de imolação e de um orgulho divino.

Vede se não é, em verdade, estatuária a figura gigantesca deste novo Zumbi, talhada num cimo dominador da posteridade:

Quando dos carnavais da raça humana
Forem caindo as máscaras grotescas
E as atitudes mais funambulescas
Se desfizerem no feroz Nirvana;

Quando tudo ruir na febre insana,
Nas vertigens bizarras, pitorescas,
De um mundo de emoções carnavalescas
Que ri da Fé profunda e soberana;

Vendo passar a lúgubre, funérea
Galeria sinistra da Miséria,
Com as máscaras do rosto descoladas;

Tu que és o deus, o deus invulnerável,
Resiste a tudo, e fica formidável
No Silêncio das noites estreladas!

In *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, *20* (51): 207-11, mar., 1926 (Trabalho lido em sessão da ABL, 29 mar., 1925).

O Poeta Negro

Gonzaga Duque

Depois de Paula Brito, que foi mais versejador do que poeta, não se conhece na literatura pátria outro negro que, como Cruz e Sousa, houvesse chegado a destaque tão evidente.

Convém notar, a tempo, que a reputação conquistada por Paula Brito resultou mui especialmente do seu instinto de coletivismo; Paula Brito era uma vocação mercantil e possuía, como todos os indivíduos dessa espécie, a habilidade inata da sociabilidade, e foi reunindo em torno da sua afável e inteligente pessoa todos os homens intelectuais do seu tempo, alguns apenas incipientes nas letras, como Casimiro de Abreu, Afonso Medesser e Machado de Assis, que o seu nome cresceu na estima da gente culta.

Cruz e Sousa era unicamente poeta, faltava-lhe de todo o jeito atraente dos sociáveis, que são excessivamente comunicativos.

Em geral, e assim o digo com o natural receio de resvalar para o exagero das afirmações absolutas, o poeta não é, não pode ser um sociável, isto é, um homem de fácil acamaradamento, que se dá bem com "todo o mundo" por concordância

de opiniões comuns, submisso a todas as praxes, convenções e estatutos do conformismo. O alto grau da sua sensibilidade afasta-o do vulgar, do consenso das maiorias, da maneira corriqueira de ver e sentir.

Sobre isso Cruz e Sousa trazia o pesar da cor. Intelectualmente superior, doía-lhe a diferença deprimente da sua raça que nele, por compreensível supersensibilismo duma organização delicada, atingia à forma duma desgraça. Muitas, inúmeras vezes lhe ouvi referências ao fato de ter nascido negro, que ele qualificava de acidental, raramente as fazia com humor, como soem fazer alguns homens intelectuais da sua raça. Era com amargor e acabrunhamento que a isso se referia, e quando se percebia, ou se supunha motejado por alguém, oriundo da mesma raça, a ofensa revolvia-o profundamente, convulsionava-o, sacudia-o num frenesi desarticulante de mal de São Vito, e arrancava-lhe sarcasmos de represália que pareciam bolas de lama dum entrudo arrasador e aviltante, indo do enxovalho à caricatura impiedosa, traçada em estupendos períodos debochativos dum vivo escarninho em que a fuligem da carvonagem violenta se confundia com a sangria dos lanhos incisivos da vingança. Assim, de quando em quando, ele me aparecia nervoso, todo trejeitos na figurinha franzina; o duro queixo rapado em arremesso carniceiro de destruir; a boca, sob o bigode lanígero, em repuxado de ódio e aflição; largas narinas palpitantes no afilado mestiço do nariz; os olhinhos fulgurantes, a queixar-se que fugira da Repartição porque o chefe, que era mulato, o perseguia e hostilizava.

"É que eu lhe recordo a origem" — dizia-me —, "tenho talvez a mesma cor da mãe... e ele, que quer ser moreno à força, esbarra-se comigo, vê-me como a afirmação tremenda do seu passado, sou o espectro recordativo da mucamba que o despejou no mundo!" E começava a sátira, jorrava-lhe em torrentes de adjetivos fulvos, cáusticos, venenosos...

E foi por assim ser que, talvez, escreveu a "Canção Negra":

> Bendita seja a negra boca
> Que tão malditas coisas diz!

O talentoso negro não se conformava com o observado fenômeno da repulsa instintiva dos "assimilados" pelos indivíduos da raça ancestral inferior, e no desesperado conflito por alcançar o melhor lugar, que é a luta social pela vida, sofria o selecionismo

dissimulado dos que se vão acomodando bem. Outros, sem as qualidades fisiológicas da sua organização, qualidades que o supersensibilizaram a ponto de fazerem-no poeta, se teriam submetido às leis do conformismo, resignando-se à tirania gregária. Há muitos exemplos dessa adaptação no nosso meio social.

Cruz e Sousa não pôde concordar com essa solidariedade; não é que o não quisesse, isso não; o verdadeiro é que não pôde. A sua natureza, essencialmente poética, sentindo mais agudamente a bruteza da luta pela vida, e mais inteligentemente surpreendendo o íntimo dos homens, por essa clarividência peculiar aos interpretadores de almas, magoava-se e confrangia-se com as injustiças, ainda que provenientes da ignorância ou circunstâncias acidentais. E sem ter lido Ibsen aceitava, forçado pela pressão dos fatos, o lema ipsocrata de que *o mais poderoso dos homens é aquele que mais só está.*

Esta fórmula, que ele repetia por outros termos, não era mais do que um dos muitos comuns princípios de filosofia individual com que os inadaptados se consolam numa ilusão de força própria. E, na realidade, o que mais o feria fundo era o abandono, mesmo que provocado por um motivo de dever e obedecer que levasse o seu companheiro e camarada a caminho diverso do seu, fosse no tocante a oposição de opiniões, fosse relativo a um afastamento de convivência.

Não há dúvida de que nesse apego e constância existem traços esgrafiados da inteireza do seu caráter, mas o poeta punha nisso tal rigor, tão estreito exclusivismo, que tornava coerciva a sua amizade.

Semelhante exagero nascia, assim acredito, da inata desconfiança da sua raça, que a experiência de viver mais desenvolvia com as decepções e os desenganos; contudo, o exagero existia, e não foram raros os que lhe sentiram as exigências. Era devido a isso que o seu tipo tomou o feitio retraído, melhor caracterizando-o — esconso, que lhe dava à exterioridade o quer que fosse de arisco e agressivo ao mesmo tempo, pondo-lhe fulgores de sátira nos olhozinhos rebuscadores e arrepanhando-lhe a comissura dos lábios, à direita, num vinco de motejo em permanente ameaça. Esse exterior prejudicou-o muitas vezes. Os que para ele iam, conduzidos pelos elogios dos seus amigos, e recalcavam por delicadeza as prevenções que, porventura, houvessem contra a sua escola literária ou, tolamente contra a cor da sua epiderme, lhe sentiam o arzinho desafiante, a atitude provocadora, o modo

irreconciliável; quando lhes faltava espírito para se dominarem, o conflito era certo, estalava. Um grande jornalista meu amigo, que era mulato, voltando da Europa e encontrando-o na redação do seu jornal, recebeu tão forte emoção que, perturbado, agarrando meu braço, me segredava: "Mas... seu Duque, esse homem é o diabo!"

Só depois de alguns anos foi que eu e outros, particularmente Oscar Rosas, conseguimos transformar essa má impressão em aceitação favorável. O grande jornalista tinha o coração na medida do seu imenso talento, que era genial. Modificou o seu juízo e veio a ser, nos últimos, penosos dias do poeta, um dos seus melhores amigos, ao lado da dedicação incomparável de Nestor Vítor e Maurício Jubim.

Eu mesmo, que amamentado num seio de negra nunca tive a menor prevenção de raças e nunca me preocupei com a cor dos indivíduos, a primeira vez que vi o Cruz recebi impressão singular, em que se misturava simpatia e receio duma agressão. E, entretanto, tenho certeza de que o impressionei funda e simpaticamente. Mas, é que tantas injustiças ele vinha sofrendo, que a revolta constante da sua alma se lhe externava na fisionomia, provocando a altivez do desafio.

Posto de lado esse exterior, vencida a sua aparente esquivança, a alma desse homem era suave e clara como uma noite de luar nos descampados, onde não há sombras a temer nem bastidores sortílegos de capoeirões para emboscadas. Digno na sua pobreza, incapaz de uma ação feia, de um ato vexoso, resistindo à maldade dos homens com o mesmo brio com que resistia à fome, que a ninguém confessava; isento de vícios, abominando o álcool, desprezando a excitação do tabaco, detestando a vulgaridade das palestras, toda sua vida mental, todo o vigor do seu cérebro eram dados à Arte, à Poesia, à Dor e à Ilusão que o fizeram dizer:

Noiva de Satanás, Arte maldita,
Mago Fruto letal e proibido,
Sonâmbula do Além, do Indefinido
Das profundas paixões, Dor infinita.
Astro sombrio, luz amarga e aflita,
Das ilusões tantálico gemido.
Virgem da Noite, do luar dorido,
Com toda a tua Dor oh! sê bendita!

Seja bendito esse clarão eterno
De sol, de sangue, de veneno e inferno,
De guerra e amor e ocasos de saudade...
Sejam benditas, imortalizadas,
As almas castamente amortalhadas
Na tua estranha e branca Majestade!

Era a poesia a sua única e grande ambição. O verso cantava na sua alma espontaneamente, e em verso pensava e entendia. E por isso Cruz e Sousa não foi senão poeta. A sua prosa não possuía justeza, propriedade, conexão. Atendida, não era mais que uma reunião sonora de palavras penduradas a um frágil fio de idéia: poder-se-ia dizê-la uma poesia lírica desmanchada e posta em linha seqüente de composição tipográfica. E por que isto? Um simples caso psicológico. A cor e o som exerciam nele a fascinação que, sob forma fruste, exercem nas naturezas primitivas. As palavras se lhe apresentavam pelo encanto do som, havia as que lhe eram imensamente queridas e ele as pronunciava e repetia com nitidez absoluta, porque sua dicção era perfeita, devido à excelência material do seu aparelho de vocalização. Tomando, pois, as palavras pela sonoridade de suas sílabas, sobretudo as que lhe eram estranhas, abusava delas, já empregando-as amiudadamente, já incrustando-as propositadamente nos períodos, para os tornar cantantes e, acreditava, fora do trivial. Daí a impropriedade de termos de que o acusam. Esta falta de sobriedade, de nobre elegância, de valor artístico, provinha, portanto, dum impulso ingênito, era o deslumbramento da sua natureza originária. Demais faltavam-lhe estudo, métodos, crítica, para ser um prosador. E a prova eu a tive observando que o livro que mais o comovia e que constantemente lia era *Os Maias,* de Eça de Queirós, e em todos os seus escritos nenhuma revelação dessa influência se lhe encontra, quer no frasear, quer nos processos propriamente de arte. Esse caso pode prestar-se a uma explicação falsa, a de força e independência do seu individualismo; e qualifico-a de falsa porque a sua arte está evidenciando influências estrangeiras, mormente dos decadentes e simbolistas, dominadores daquela época. Mas a prosa de Eça é um conjunto de observações de filosofia, de rebuscamentos estudiosos que não condizia com a índole imaginosa, o gênio fantasista do poeta negro. O que ele tinha era sensibilidade, uma sensibilidade mórbida, que o levava à hiperestesia estética muito ao sabor dos requintados,

ou simplesmente dos enfastiados. Foi assim a sua prosa do *Missal* e assim foi a das *Evocações,* que marcam um período de maior leitura e nas quais se descobre a comoção deixada pelas *Gouaches* de João Barreira.

Cruz e Sousa, porém, persistia em se inculcar prosador, sem ponderar que o quanto julgava fazer em prosa já o tinha feito em verso. E como o que escrevia era semelhante à *Mon Couer mis à nu,* uma série de anotações de autopsiquismo, e por isso guiado unicamente pela sua imaginação de psicopata, demonstrava fecundidade produtora notável. Acontecia que, por conservar o fundo ingênuo dos literatos provincianos, tudo que produzia lhe parecia admirável para os seus camaradas, e sem escolher ocasião, oportunidade, momento propício, sacava dos bolsos a sua papelada e arremetia com ela contra os que considerava os seus íntimos!

Não obstante o farto número de trabalhos em prosa que fez imprimir e, creio, deixou inédito, o poeta é que há de viver nos limites da proporção que o futuro lhe impuser. Esse, sim, comove, vibra, fascina.

E basta, para o comprovar, citar o "Acrobata da Dor". Ouçamo-lo:

> Gargalha, ri, num riso de tormenta
> Como um palhaço, que desengonçado,
> Nervoso, ri, num riso absurdo, inflamado
> De uma ironia e de uma dor violenta.
>
> Da gargalhada atroz, sanguinolenta,
> Agita os guizos, e convulsionado
> Salta, gavroche, salta clown, varado
> Pelo estertor dessa agonia lenta...
>
> Pedem-te bis, e um bis não se despreza!
> Vamos! reteseia os músculos, retesa
> Nessas macabras piruetas d'aço...
>
> E embora caias sobre o chão, fremente,
> Afogado em teu sangue estuoso e quente,
> Ri! Coração, tristíssimo palhaço.

Não há quem lendo este soneto lhe negue o mérito de uma obra de arte.

Cruz e Sousa, que foi um boêmio sem estroinice, inimigo do ruído e do escândalo, acabou casando. Sua mulher, que já não vive e era da sua cor, tinha alguma instrução e ocupava um lugar à mesa de costuras duma grande oficina. Uma vez casado teve necessidade dum emprego mais seguro do que o que conseguia dificilmente, na imprensa; e por intermédio dum bom amigo, obteve uma colocação em repartição pública. Pouco tempo, talvez uns cinco anos, viveu no seu novo estado, que moléstias gravíssimas perturbaram tristemente.

Mas, para nós, para o futuro, o que vale é o poeta. Esse firmou o seu nome que se não apagará nunca, e forma com o de Manuel Cunha, o pintor carioca da era colonial, os primeiros Dias da Cruz, Luís da Gama, o advogado paulista, os Rebouças, Paula Brito e Rangel de S. Paulo, o grupo intelectual de uma raça que tem dado, dentro do seu tipo conservado, homens de real valor mental e moral. Foi por sua requintada sensibilidade um infeliz; faltou-lhe, como não aconteceu a outros, o espírito prático necessário à vida, e circunstâncias ocasionais levaram-no a um longo sofrimento, que só terminou com a morte pela tuberculose. Mas, ainda ao morrer, pôde traçar a sua profissão de fé no "Assim Seja"... que foi o seu testamento espiritual:

> Morre com o teu Dever! Na alta confiança
> De quem triunfou e sabe que descansa
> Desdenhando de toda a Recompensa!

In *Careta*, Rio de Janeiro, 30 jan., 1960.

Cruz e Sousa

Nestor Vítor

Vai fazer 25 anos que Cruz e Sousa morreu. Suas obras estão inteiramente esgotadas, enquanto seu nome cresce mais e mais.

"Quase toda a literatura que se pode chamar propriamente viva, no domínio da poesia, entre nós" — escrevi alhures —, "vinda depois de Cruz e Sousa e de sua geração, consciente ou inconscientemente ressente-se mais ou menos dos seus processos. Alguns dos que já mereceram destaque na nova geração talvez que nem o tenham lido suficientemente. Mas o seu influxo no que respeita à forma e aos estados d'alma já anda por tal modo na atmosfera de hoje, que será muito difícil a qualquer poeta de sensibilidade mais aristocrática poder de todo evitá-lo entre nós[1]."

A razão de muitos moços mal conhecerem-no vem de que, com exceção dos *Últimos Sonetos*, publicados em 1905, e que se acharam à venda até há pouco, todos os seus livros anteriores

1 *A Crítica de Ontem*, p. 354.

são hoje de procura difícil, guardados como raridades em todo o Brasil por aqueles que os têm.

Este quarto de século que já vai pesar sobre seu túmulo deve, pois, ser assinalado com demonstrações correspondentes à sua glória, tanto quanto às circunstâncias de ocasião o permitirem.

O mais necessário, porém, é reeditarem-se as suas obras, com as elucidações indispensáveis, fazer-se mais sistematicamente do que até aqui sua biografia e dizer-se de seus livros ao menos o essencial do que hoje nos parece representarem eles, com a perspectiva que o tempo já criou para os podermos ler ao menos com mais serenidade e isenção.

Ainda foi permitido realizar essas coisas a quem escreve estas linhas, auxiliado pela boa vontade de um inteligente editor e a dos admiradores do poeta que concorreram de qualquer modo para chegar-se a este resultado feliz.

Entre eles já se conta um morto, Tibúrcio de Freitas, o mais extremoso de todos os amigos que Cruz e Sousa fez na última fase de sua vida, e que sobre os inícios desta colheu documentação preciosa, ora em minhas mãos, vindo ela completar a que eu já tinha conseguido reunir por minha parte.

Foi Virgílio Várzea, também grande amigo do autor do *Missal*, e seu companheiro íntimo até mudar-se ele para o Rio, que primeiro publicou algum dados propriamente biográficos relativos a esses inícios. Vêm eles numas suas curiosas "Impressões de Província", que apareceram em 1907 no *Correio da Manhã*. Lembrava o brilhante escritor catarinense na série de artigos subordinados a esse título a "Guerrilha literária" que os dois tinham chefiado em sua terra, onde redigiram a *Tribuna Popular*, do Desterro, entre 1882 e 1889.

"Era um crioulo" — escrevia Várzea, referindo-se ao Poeta Negro — "de compleição magra e estatura meã. Não obstante, tinha o rosto cheio e oval, de traços delicados, e de um conjunto atraente, simpático. Nos seus olhos, grandes e bonitos, havia um forte brilho intelectual e uma vaga expressão de tristeza e humildade."

Mais tarde do que por essa época a que se refere Virgílio, outro amigo de Cruz, J. Gromwell, literato maranhense que residiu muito tempo no Rio, em carta ao poeta, comparava-lhe o

olhar, com muita felicidade, ao "da corça ferida". Eu próprio chamei seus olhos "consultativos, meditativos e tristes"[2].

"Nascido sob os tetos aristocráticos e opulentos, severos e disciplinares" — acrescenta Várzea — "do lar de um notável soldado do Império, o Marechal Guilherme Xavier de Sousa, de quem tomara o nome de família, recebera primorosa educação, boa instrução primária e fizera com brilho o curso de humanidades no Ateneu Provincial, onde o insigne naturalista Fritz Müller, sábio de reputação universal, colaborador e amigo íntimo de Darwin e Haeckel, regendo ali cadeiras de matemática e ciências naturais, encantado pelas suas qualidades, aplicação e talento, lhe chamava afetuosa e carinhosamente o seu "discípulo amado". No Ateneu fora também dos primeiros alunos na aula de francês, do professor João José de Rosas Ribeiro (pai de Oscar Rosas), e nas de latim, inglês e grego, a cargo do velho e conhecido orientalista padre Mendes de Almeida, reitor dessa instituição de ensino."

Cruz e Sousa era inteiramente preto, filho de dois negros, Guilherme e Carolina, que tinham sido escravos daquele marechal. Parecia-se muito fisicamente e moralmente com o pai, que, na sua cor, era um honrado mestre pedreiro, segundo ainda informações de Virgílio Várzea, colhidas por Tibúrcio. Ele e outros amigos de Cruz, boamente, por "naturalismo", chamavam ao velho "o homem de Darwin". Guilherme faleceu com cerca de 90 anos.

Indo para o Paraguai, o marechal, generoso abolicionista antes do Abolicionismo, alforriara todos os escravos que lhe tinham herdado os pais. João da Cruz, porém, que é o nosso poeta, já "fora criado com mimos, como um filho", por aquele valoroso militar e sua consorte, D. Clarinda, não tendo prole o casal.

Apesar disso, Cruz foi um menino em extremo modesto e tímido, "decerto" — conjecturara Virgílio — "devido à sua cor e raça, que, após a morte do marechal e da sua bondosíssima esposa, o haviam reduzido 'a um verdadeiro pária', pelos estreitos preconceitos do meio".

Seja como for, atraído muito cedo para as letras, pois aos oito anos já fazia versos, desde essa idade começou ele a recitar com grande sucesso produções suas, em salões de concerto, tea-

[2] *Cruz e Sousa*, p. 11.

trinhos particulares, etc. "Tinha grande paixão pelas idéias humanitárias, e serviu-as sempre como um fanático, sem se poupar a sacrifícios, na tribuna, em praça pública e principalmente no jornalismo." Ele e Virgílio Várzea é que iniciaram o primeiro movimento abolicionista em sua terra. Tudo isto ainda segundo informações deste último.

A cor, por conseguinte, não o prejudicou a ponto de se lhe recusarem oportunidades para assim exibir-se, desde menino, o que revela não ser a cidade onde Cruz nasceu diferente dos outros centros urbanos do Brasil, onde as crianças inteligentes, sejam brancas, sejam de cor, despertam viva simpatia e sempre recebem estímulos, embora sejam estes enganadores as mais das vezes.

Se algum desses espíritos precoces vai ganhando audácia, pretendendo vivificar mais do que é permissível no ambiente provinciano, ali começa a reação a fazer-se, e estabelece-se inevitavelmente a luta, até que o rapaz esmorece ou emigra, e tudo volta à normalidade, isto é, à tibieza natural.

Cruz sofreu guerra ainda maior do que os outros, não só por ser preto, mas por esse "fanatismo" de que deu provas desde aí.

Já tinha ele 20 anos, pois nascera a 24 de novembro de 1861, quando, por 1881, Virgílio Várzea, o futuro autor de *Mares e Campos,* voltou para a Província, de estudos e viagens em que andara.

Estabeleceu-se desde então férvida amizade entre ambos. Passaram eles a redigir a *Tribuna Popular,* que, sempre sob a influência desses dois moços, foi "a folha literária mais notável de Santa Catarina entre 1881 e 1889".

Desde ali, filiando-se à "Escola Nova", que era então o Naturalismo e o Parnasianismo, "ninguém o igualava" — diz-nos aquele seu companheiro — "no assalto às reputações literárias da 'Velha Escola', o Romantismo". Fazia-o "com um *entrain* e obsessão nunca vistos". Acrescenta mais adiante o biógrafo: "Era um *quaker,* um intransigente, nada admitindo que não fosse a doutrina esposada".

Pelo tempo, contudo, em que os dois jovens companheiros de letras iniciaram essa "guerrilha" na *Tribuna,* atravessavam eles ainda um período de perfeita insipiência como escritores e de evidente insegurança sobre os dogmas que pretendiam defender,

embora relativamente já cheios de brilho para o meio em que se digladiavam.

Nesse mesmo ano, fundando juntos outro jornalzinho, o *Colombo,* salientou-se na série dos poucos números que este contou uma poliantéia em homenagem ao decênio da morte de Castro Alves, o grande poeta romântico, que os parnasianos e naturalistas do Rio, mais imbuídos dos preconceitos da sua escola, sempre procuraram diminuir enquanto tiveram predomínio aqui.

A audácia juvenil, porém, supria nesses ardorosos efebos, tanto quanto possível, as deficiências que a indigência da atmosfera intelectual onde viviam lhes impunha por então. Dava-lhes pelo menos capacidade bastante para irritar tudo em torno, mormente a Cruz e Sousa, tão cedo se revelando ele o extremo sectário que desde aí sempre foi, embora se volte literariamente, mais tarde, contra aqueles com quem começou.

Era inevitável, assim, mais do que contra Virgílio e outros companheiros já então conquistados pelos dois, se fizesse guerra acesa àquele que, além de mais audacioso, mais impertérrito, tinha em seu desfavor ser negro.

Nos meios acanhados é fácil asfixiar esses espíritos insolentes dificultando-lhes a subsistência.

Foi o que procuraram fazer com Cruz e Sousa, não sabiam que para seu bem.

No fácil entusiasmo desses primeiros anos, quando seu espírito ainda se formava, o Poeta Negro ganhou muita paixão pelo teatro e fez relações com todas as companhias dramáticas de passagem por Desterro. Estas lhe aproveitavam as aptidões como secretário ou como ponto, entre elas a Companhia Julieta dos Santos, dirigida pelo ator F. Moreira de Vasconcelos, também muito amante das letras e que colaborava com brilho relativo nos jornais das cidades por onde ia passando.

Vendo este simpático ator a penúria em que se achava Cruz e Sousa e as hostilidades que sofria de sua terra, afetuosamente chamou-o e levou-o como ponto-secretário. Proporciona-lhe assim ir de Santa Catarina ao Rio Grande do Sul e depois, voltando, percorrer todo o litoral do Brasil até o Amazonas, de 1881 a 1883.

Não só o poeta, deste modo, saía de seu estreito âmbito, fruindo as vantagens que sempre para a educação do espírito de um moço o viajar proporciona, como fazia por toda parte, no Brasil, relações literárias e propaganda de seu nome, cola-

borando, ao lado de Vasconcelos, na imprensa provinciana de todo o país. Além disso, o bondoso empresário, ligando-se com paixão a Cruz e Sousa, que sempre foi um grande sedutor, na amizade, tanto quanto tinha o segredo de fazer-se odiar por quem lhe fosse adverso, dava-lhe a ler muitos livros literários dos mais afamados na época, quer franceses, quer portugueses ou nossos, coincidindo as preferências de ambos, então.

Quando Cruz e Sousa voltou para o Desterro, as coisas estavam, ou pelo menos iam daí a pouco, quase miraculosamente, modificar-se em seu favor ali.

Nesse ano de 1883 foi nomeado presidente de Santa Catarina o Dr. Francisco Luís da Gama Rosa, que não muito tempo depois publicava o livro notável *Biologia e Sociologia do Casamento*, traduzido para o francês por Max Nordau e que teve traduções também para o inglês e para o alemão.

Basta isso para ver-se que o Dr. Gama Rosa era um espírito superior, e a história da sua vida, na parte anedótica, história ainda por fazer, mas que muitos conhecem tradicionalmente, revela-o como uma criatura singular, um *originalão*, segundo se costuma dizer.

Encontrando em Santa Catarina aquele grupo de literatos revéis, Gama simpatizou com eles, chamando Virgílio Várzea para seu oficial de gabinete.

Afinal de contas, a passagem desse homem pelo governo daquela terra tornou-se menos célebre pelos seus atos de administrador do que pelo fato de instituir-se ele como que um Sócrates entre esses moços, dando-lhes orientação filosófica, científica e estética um tanto *sui generis*, de acordo com a singularidade do seu espírito, mas em linha geral dentro dos cânones do Evolucionismo, sobretudo o Naturalismo português.

Explicam-se por essa orientação muitos dos princípios literários, errados ou certos, que a obra do nosso poeta explícita ou implicitamente acusa, alguns deles até o fim.

Gama Rosa deixava a presidência da Província já em 1884, mas enquanto lá esteve influiu poderosamente para o prestígio social do grupo a que Cruz e Sousa pertencia. Basta dizer-se que ao fazer o seu testamento de administrador nomeava ao futuro autor de *Broquéis*, contra todos os preconceitos do meio, promotor público de Laguna, para ver-se com que decisão, até imprudente, protegeu seus jovens amigos intelectuais. Cruz nem chegou a tomar posse do cargo, pois a isso, porque ele era preto, resolu-

tamente opuseram-se os chefes políticos, que já se não arreceavam do presidente, quase demissionário naquele instante.

Bastava, contudo, o apoio moral do mestre, de tão alta posição na terra, para dar outro entono àqueles rapazes, prestigiando-os, fosse como fosse, aos olhos da população em geral. Já pertenciam ao grupo Santos Lostada, Carlos de Faria, Horácio de Carvalho, Araújo de Figueiredo e outros. Daqui do Rio já se entendiam com eles Oscar Rosas, Luís Delfino (ambos catarinenses), B. Lopes, que nesse tempo ainda assinava Bernardino Lopes, etc.

Cruz e Sousa, pois, voltava para sua terra em condições muito mais favoráveis para ali se manter, além de tudo com o ar de viajado e de consagrado mais ou menos em toda parte onde andara, graças à facilidade, sobretudo, com que na província se aplaudem até os ensaios literários mais desvaliosos, não raro, sobretudo quando o escritor é um moço.

O fato é que ainda por esse tempo ele e seus companheiros continuavam no período inevitável da aprendizagem.

É de 1885 um opúsculo, *Tropos e Fantasias,* em prosa, publicado por Virgílio Várzea e Cruz e Sousa, de colaboração. Nada melhor do que essas escassas páginas, ainda sem cor segura, sem individualidade apreciável, sem rumo certo, meio querendo ser naturalistas, meio infantis ou secas na realidade, para revelar quanto vinha sendo ainda difícil aos dois esforçados principiantes terem valor ponderável fora do âmbito provinciano.

Vê-se, no entanto, pelo anúncio de obras a publicar, na capa do livrinho, coisa tão em moda por aquele tempo, que eles mourejavam a valer. Só de Cruz e Sousa prometiam-se quatro obras: "Cambiantes" (sonetos), "Cirrus e Nimbus" (versos), "Jambos e Morangos" (prosa), "Coleiros e Gaturamas" (verso).

As perspectivas não foram inteiramente falazes para o rapaz que voltava.

Nesse ano, 1885, Cruz conseguiu mesmo publicar ali em Desterro um jornal com ilustrações litografadas, de que foi o diretor e que viveu até completar precisamente um ano. Chamava-se aquele jornal *O Moleque.*

Suspendeu-se-lhe a publicação por falta de estímulo, embora sem dar prejuízo a ninguém senão à empresa, pelo que se lê no artigo de despedida.

Vê-se, contudo, pelo texto da folha: nesse tempo Cruz e Sousa até se imiscuía na vida elegante da cidade, fazendo con-

curso de beleza entre as moças, animando teatrinhos particulares, etc.

Foi lembrando aquela fase, por certo, que Virgílio Várzea escreveu, completando o perfil do poeta, quando este atravessava a primeira mocidade ainda:

"De um talhe *espiègle* e elegante, muito preocupado com sua pessoa, Cruz, como os pais não precisassem de seu auxílio para viver, gastava tudo o que ganhava, nas lições particulares que tinha, em trajes variados, finos e bem-feitos, pelo que andava sempre muito asseado e bem-vestido, despertando ainda, por esse lado, maiores odiosidades e invejas.

Tinha uns dentes belíssimos e alvos, fazendo, quando sorria, uma pequenina lua de opala, a sua boca negro-escarlate, onde bailava uma ironia casquilhante e perene. Sempre inspirado e feliz, caricaturista endiabrado e perfeito no verso pilhérico e trocista, trazia a 'Velha Escola' acossada, flagelada e coberta de imenso ridículo".

Desse modo, era forçoso, em todo caso, viver guerreado sempre, e por todos os meios que os inimigos pudessem utilizar.

O mais fácil, o mais pronto estava em lembrarem-lhe injuriosamente, como lembravam, a cada hora, sua cor e sua origem. Encontram-se em diferentes números de *O Moleque* violentas réplicas suas que o demonstram.

Até o título, realmente ingênuo, infeliz, no seu caso, que ele dera àquele periódico, aproveitavam para atirar-lhe ao rosto como uma arma por ele próprio fornecida.

Tudo isso ele recebia com ares sobranceiros, como se as pedras lhe passassem por cima da cabeça, como se nada o atingisse no íntimo, quando a verdade é que tudo ia calando fundo e ferindo dolorosamente aquele ser de tão extraordinária sensibilidade, dando-lhe pouco a pouco uma amargurada visão da vida, demonstrando-lhe sua posição singularmente dramática neste mundo.

Contam que ainda adolescente Cruz e Sousa tinha às vezes, lá na província, em horas de abstração e sem dúvida de pressentimento de seu valor, andando sozinho, um ar em que havia qualquer coisa de solene, de principesco, já como depois aqui no Rio tantos ainda hoje se lembram tê-lo visto caminhando, sem pensar, sem querer.

A normalidade que então caracterizava, pois, a sua vida, exteriormente semelhante à de outro jovem jornalista qualquer

no ambiente da província, já era então aparente de certo ponto em diante.

Em 1886 ele deixava o Desterro de novo, indo numa excursão artística, provavelmente com alguma companhia dramática, para o Rio Grande do Sul. Essa inquietação bem que nos indica: Cruz, afinal, continuava sentindo-se constrangido em sua terra.

Numa carta de Virgílio Várzea datada de setembro daquele ano, seu companheiro íntimo felicita-o por "sucessos literários" obtidos na "província dos pampas".

Guardo outra, de um editor de Pelotas, datada de janeiro de 1887, em que este se recusa delicadamente a publicar um livro de versos do poeta sem lhe declinar o título.

Que livro seria esse?

É de acreditar que já houvesse naquele volume revelações mais decisivas, mormente tratando-se de poesias, que no Poeta Negro sempre foram superiores à sua prosa.

O certo é que, pelo menos, em junho de 1887 Gama Rosa lhe escreve referindo-se com muitos elogios a uma apreciação que ele fizera do seu livro *Biologia e Sociologia do Casamento*, aparecido então. Esse trabalho crítico, que figura no meu arquivo, atesta, de fato, notável progresso no desenvolvimento do espírito de Cruz e na sua técnica de escritor, embora, como lhe diz francamente o mestre, "com senões relativos à parte científica e filosófica".

Voltando ele para o meio onde fizera seu ensaio de armas até então, este novamente o expele, não tarda muito, pois em junho de 1888 Cruz já está no Rio, de onde parte ainda para a província só em março do ano seguinte, e ainda assim porque nada de prático pudera conseguir aqui, onde viveu "pobre, incompreendido e sem posição", conforme se vê de uma carta em que Virgílio lastima o fato dirigindo-se ao poeta por esse tempo.

Valeu-lhe, enquanto aqui esteve, a amizade entusiástica de Oscar Rosas, que foi levá-lo a bordo, sentidíssimo de vê-lo partir, e por cujos insistentes oferecimentos, de rapaz pobre, embora, o poeta abalou-se a esse primeiro ensaio de vida no Rio.

Se Cruz e Sousa não conseguira de modo algum inserir-se desta vez na entrosagem da Corte, que era ainda então esta metrópole, foi, contudo, decisivo para a formação de seu espírito

esse ano passado em tal atmosfera, de complexidade e vibração incomparáveis relativamente a todos os outros centros de cultura que já contamos.

Espíritos como esse não apreendem somente o que podem ver; são dotados de tanta intuição, sagacidade e percuciência, que parecem adivinhar até os mais secretos aspectos das coisas, uma vez que se possam engolfar num dado meio. Se este é vasto e fecundo e eles ainda juvenis, não tarda como que se modelarem por suas grandes linhas, ganhando seguramente o valor de quem está bem na hora, coisa tão difícil de conseguir aos que se desenvolvem na província.

Por esse mesmo ano em que escreveu aquele ensaio sobre *Biologia e Sociologia do Casamento,* produziu Cruz mais ampla apreciação ainda sobre outro livro, esse de Virgílio Várzea, que tinha, por sinal, o feio título de *Miudezas.* Aí opinava ele:

"O homem moderno não é o homem superficial, o homem visionário, o homem triste. A tristeza é uma condição de moléstia, está no organismo como a filoxera nas vinhas, e o homem moderno tem de ser alegre, porque tem de ser higiênico (*sic*), e não há melhor higiene do que a da alegria. É da saúde que vem a força, e a força é a luz, a vitalidade, a cor, o tom e a juventude eterna da natureza. (...)

Ele está dentro de uma evolução, se quiserem, do seu momento, do seu estado de laboração psíquica, e daí é que sai inteiro fiel em tudo, para o jornal ou para o livro, o seu esforço mental, como um produto fotográfico das coisas. Não tem mais o pedantismo acadêmico, nem a retórica, nem a gramática de convenção. (...)

A sua disciplina de homem, os seus modos de observar, o seu gesto de tirar a dedução dos fatos são aprendidos naturalmente, por meio de reiterados estudos e observações no meio social".

Tais princípios, expostos em linguagem ainda tão canhestra, como se vê, vêm do sistema que Gama Rosa incutira no espírito de seus discípulos, e tanto Cruz os repete como pode, que o longo artigo é dedicado ao mestre.

Cruz, nesse tempo, já vinha lendo Emile Zola, A. Daudet, Flaubert, Guy de Maupassant, os Goncourts e outros modernos autores franceses, assim como as obras dos realistas prosadores de Portugal que iam aparecendo no mercado. Gama, que tam-

bém os manuseava com entusiasmo, inspirava-se neles, mas a seu modo, com as suas idiossincrasias e suas preocupações mais filosóficas e de médico que de artista. O Poeta Negro não tinha ainda tempo de assimilar esses outros mestres na mesma proporção em que assimilara as lições ouvidas ao Sócrates do Desterro. Em todos os tempos, aliás, ele preferiu a cultura por audição, ou por meditação e contemplação, à que se faz com os olhos nos livros

Por outro lado, todavia, Cruz já manuseava também livros de H. Heine, de Alphonse Karr, de Théophile Gautier, de Gonçalves Crespo, de Guilherme de Azevedo, de João Penha, de Cesário Verde, de Guerra Junqueiro e em nossas letras o impressionavam, sobretudo, as poesias de Luís Delfino, as miniaturas de Ezequiel Freire, como as de B. Lopes, havendo-se o grupo catarinense relacionado com o primeiro destes três e com o último, conforme se viu.

Tudo isso foi o que influenciou de modo mais sensível na parte inicial de sua obra, caracteristicamente naturalista e parnasiana, que já se pode considerar significativa. Ela ainda não está, mas deve ser publicada em livro, tanto mais que Virgílio Várzea declara ter colecionados todos os seus versos dessa época sob os títulos de "Campesinas" e "Versos Modernos", isso já em 1907, quando publicava aquelas interessantes "Impressões da Província".

Então ele transcreveu das "Campesinas" este cromo:

No Campo Santo

Morreste no campo um dia,
Como uma flor desprezada.
Clareava a madrugada
Azul, vaporosa e fria.

Sobre a agreste serrania,
Numa ermida branqueada,
Por uma manhã doirada
Um sino repercutia.

Teu caixão, de camponesas
E camponesas seguido,
Desceu abaixo às devesas

Ganhou o atalho comprido
De casas em correntezas
E entrou num campo florido.

Entre os trabalhos de prosa arquivados por mim para serem conhecidos do público um dia como documentos, figuram páginas muito em correspondência com esta miniatura, a qual só por si basta, no entanto, para dar-nos uma idéia nítida da feição singela e equilibrada, de bom artista, que já conseguia Cruz representar antes daquela sua vinda ao Rio.

Nesses trabalhos de prosa e verso há literalmente ainda muita cor local, embora essa cor pareça às vezes menos brasileira do que lusitana. Vemos neles o poeta ainda muito de corpo e alma em comunhão com o mundozinho provinciano onde se agita, esquecendo que, entretanto, cada vez menos pode respirar ali como um outro qualquer.

São demonstrações essas, não só da orientação filosófica, higiênica, de fato, mas bem simplista, que recebera do seu autorizado guia, como, ainda um tanto, pelo menos no íntimo, daquela modéstia que em criança, em adolescente, mesmo, era o que quase exclusivamente ele revelava, a não ser em fugitivos instantes de pressentimentos ambiciosos e belos.

Desde que esteve em contato um tanto demorado com o Rio, tudo isso modificou-se, pela força das coisas.

Já então os naturalistas e parnasianos daqui começavam a empolgar definitivamente o meio, mas ainda quase todos em plena pujança de mocidade, brilhantes, vivazes e audaciosos, como conquistadores que vêm tomando de assalto as posições. O 13 de Maio acabava de passar, não ainda, contudo, a extraordinária efervescência e o levantamento das almas que produzira na sociedade inteira. A propaganda republicana já se alastrava decisiva, aproveitando o entusiasmo que andava na atmosfera.

Todos os espíritos reacionários contra a pacatez imperial, não importa sob que aspecto, estavam alçando o colo, por modo que a impressão do provinciano recém-chegado, com seus pacíficos quadros bucólicos como bagagem literária, tinha de ser forçosamente a de quem acordava de um sonho idílico, mas muito ingênuo, entre o alvoroço de uma nova hora.

Com a ressonância e vibratibilidade que lhe eram tão próprias, Cruz não podia deixar de emocionar-se vivamente diante desse como renascimento, e de refletir por sua vez dentro em

pouco a situação geral, até exagerando, como era tão de sua natureza impetuosa, desbridada, africana.

Foi nesse tempo que o conheci, provavelmente não muito antes de sua volta para a província, porque não nos vimos então mais do que uma vez.

Vimo-nos é quase que um modo de falar. Cruz mal se apercebeu de mim, dando-me forte *shake-hand,* mas quase que distraidamente, no Café de Londres, onde Oscar, entre a balbúrdia do ambiente, ali pelas 3h da tarde, o apresentava a todo um grupo de rapazes como eu. Meu nome lhe soava ao ouvido, certo, pela primeira vez, enquanto que o do poeta já me era conhecido por versos de sua lavra que eu lera com admiração, e por informações que ainda mais curioso me deixaram em relação àquela criatura, cuja epiderme bastava para singularizá-la, até no Brasil, desde que ele se propunha a ser alguém no mundo, ao menos pelo espírito.

Cruz e Sousa deu-me a impressão de um preto estrangeiro, moço, chegado recentemente de grandes viagens, bem-posto, com uma pontazinha de insolência, que achei, contudo, antes simpática do que irritante, por vir-nos não sei que prestigioso fluido, não sei que vaga eletricidade de todo o seu ser.

Havia nele talvez um nervosismo secreto ao ver-se naquele vertiginoso ambiente, nervosismo que o levava, por contradição, a esse desembaraço já quase protetorial. Mas, pois que tal atitude implicitamente criava ali um paradoxo vivo, visto sua cor de ébano, era por isso mesmo um fenômeno interessante aos olhos de quem gostasse do inédito, do imprevisto, e fosse generoso.

Dão-nos um tanto análoga impressão, acho eu, os versos seus que conhecemos e ligamos a essa hora ou à que se lhe segue até sua vinda para o Rio definitivamente.

Vejam-se estes, por exemplo:

PAPOULA

(A Oscar Rosas)

Assim loura és mais formosa
do que se fosses trigueira:
corpo de eflúvios de rosa
com esbeltez de palmeira.

Vestida de cor da aurora,
leve dos fluidos da graça,
és uma estrela sonora
que, em sonhos, pelo éter, passa.

Resplandece em teu cabelo
um fulgor de sol doirado,
que só de senti-lo e vê-lo
fica tudo iluminado.

Do teu branco leque aberto,
que lembra uma asa de graça,
aspiro um perfume incerto,
talvez a tua alma esparsa.

Num resplendor de madona
e altivez de corça arisca
surges da luz entre a zona
com quebrantos de odalisca.

Que venha o duque normando
de castelos escoceses
com seu ar bizarro e brando
amar-te os olhos ingleses.

E entre aromas e frescuras
e revoadas de abelhas,
como num campo de flores,
que esse olhar vibre centelhas.

Que cantem na tua boca
as alegrias radiadas,
numa ideal rajada louca
de vôos de passaradas.

Que, como os astros no espaço,
teu encanto resplandeça...
Com pelúcias no regaço
e asas de ave na cabeça.

E que os teus dois seios puros
que o amor fecundando beija
fiquem cheios e maduros
com dois bicos de cereja.

Como se vê, é um B. Lopes já depois dos *Cromos*, mais requintado e policromo, mais cheio de rimas raras do que fora nestes, e um B. Lopes muito lido em Luís Delfino, todavia já com certas singularidades próprias, com coisas que em nenhum desses dois outros poetas se encontram.

Daí para ganhar individualidade perfeitamente inconfundível, para revelar-se bem Cruz e Sousa, com extraordinária virtuosidade, com a audácia renovadora, com o orgulho, no íntimo até selvagem, que o caracterizam, mas ainda sendo poeta parnasiano, não demora muito.

Creio que outra peça não poderia demonstrá-lo de modo tão cabal quanto a seguinte:

ARTE

Como eu vibro este verso, esgrimo e torço.
Tu, artista sereno, esgrime, torce:
Emprega apenas um pequeno esforço,
Mas sem que a Estrofe a pura idéia force.

Para que surja claramente o verso,
— Livre organismo que palpita e vibra, —
É mister um sistema altivo e terso
De nervos, sangue, músculos e fibra.

Que o verso parta e gire, como a flecha
Que do alto, do ar, aves, além, derruba;
Como os leões, ruja feroz na brecha
Da Estrofe, alvoroçando a cauda e a juba.

Para que tenhas toda a envergadura
De asa, e o teu verso de ampla cimitarra
Turca apresente a lâmina segura,
Poeta, é mister, como os leões, ter garra.

Essa bravura atlética e leonina
Só podem ter artistas deslumbrados
Que souberam sorver pela retina
A luz eterna dos glorificados.

Busca palavras límpidas e castas,
Novas e raras, de clarões radiosos,

Dentre as ondas mais pródigas, mais vastas
Dos sentimentos mais maravilhosos.

Busca também palavras velhas, busca,
Limpa-as, dá-lhes o brilho necessário
E então verás que cada qual corusca
Com dobrado fulgor extraordinário.

Que as frases velhas são como as espadas
Cheias de nódoa, de ferrugem, velhas,
Mas que assim mesmo estando enferrujadas
Tu, grande Artista, as brunes e as espelhas.

Faz dos teus pensamentos argonautas
Rasgando as grandes amplidões marinhas,
Soprando, à lua, peregrinas flautas,
— Louros pagãos sob o dossel das vinhas.

Assim, pois, saberás tudo o que sabe
Quem anda por alturas mais serenas
E aprenderás então como é que cabe
A Natureza numa estrofe apenas.

Assim terás o culto pela Forma,
Culto que prende os belos gregos da Arte,
E levarás, no teu ginete, a norma
Dessa transformação, por toda a parte.

Enche de estranhas vibrações sonoras
A tua Estrofe, majestosamente...
Põe nela todo o incêndio das auroras
Para torná-la emocional e ardente.

Derrama luz e cânticos e poemas
No verso, e torna-o musical e doce,
Como se o coração, nessas supremas
Estrofes, puro e diluído fosse.

Que as águias nobres de teu verso esvoacem
Alto, no Azul, por entre os sóis e as galas,
Cantem sonoras e cantando passem
Dos Anjos brancos através das alas.

Na alma do artista, alma que trina e arrulha,
Que adora e anseia, que deseja e que ama,

Gera-se muita vez uma fagulha
Que se transforma numa grande chama.

E canta o amor, o sol, o mar e as rosas,
Das mulheres a graça diamantina,
E das altas colheitas luminosas
A Lua, Ceres branca e peregrina.

Vibra toda essa luz que do ar transborda,
Toda essa luz nos versos vai vibrando,
E na harpa do teu sonho, corda a corda,
Deixa que as ilusões passem cantando.

Faz estrofes assim! E após, na chama
Do amor, de fecundá-las e acendê-las,
Derrama em cima lágrimas, derrama,
Como as eflorescências das Estrelas.

É preciso dizer que algumas de tais soberbas quadras foram retocadas pelo poeta mais tarde, quando ele já era francamente simbolista, e assim aparecem agora, entre elas esta:

Que as águias nobres do teu verso esvoacem
Alto, no Azul, por entre os sóis e as galas,
Cantem sonoras e cantando passem
Dos Anjos brancos através das alas.

É óbvio que assim foi: ela figuraria inteiramente harmônica inserida em alguma das poesias de tom místico e longo fôlego que tão alto levantam, para mais tarde, as páginas de *Faróis*.

Parece-me incontestável, todavia, a peça inteira, essa Arte Poética do singularismo negro já vem com talhe mais arrojado que aquele comportável pelo espírito do parnasianismo, esse espírito todo medida, todo equilíbrio. Até sentimos nas sugestões de tais versos, com certa retroatividade condoreira, uma aura de espiritualidade a prenunciar qualquer coisa de novo, em contradição com os princípios conscientes do poeta nesse instante ainda. Na última quadra, então, parece que ele já mal contém o soluço de um grande neo-romântico, parece que ele anseia por nos contar muita dor, muita queixa até então recalcada no íntimo. Além disso, sua postura aqui já é visivelmente hierática, por conseguinte de quem já se acha moral e intelectualmente a

certa distância da estreita aldeia com que vivera confundindo-se, só para receber de mais perto vilanias, até há pouco. Parece mesmo que estes versos já foram feitos no começo de sua volta para o Rio, de onde não quis então mais sair, nem com a perspectiva da morte.

Quando Cruz estivera aqui de 1888 a 1889, já tinha podido ler Schopenhauer, Hartmann, Edgard Poe, Baudelaire, Richepin, Huysmans, Peladan, o nosso Theófilo Dias e outros, autores aptos a varrerem do seu espírito o simplismo otimista que Gama Rosa boamente lhe incutira, mas próprios, também, a dar-lhe mais complexidade às idéias, e até, alguns deles, o pressentimento inicial do mundo novo que vinha com o simbolismo.

Há por último, entre os seus trabalhos da fase inicial que venho caracterizando, umas tiras em prosa intituladas "Obsessão da Noite", já equivalentes a um esboço do que seriam depois aquelas belas e dolorosas páginas do *Missal,* das *Evocações* e dos *Faróis,* onde esse mesmo assunto, a Noite, como entidade simbólica, com todos os seus mistérios e grandezas estranhas, tira-lhe soluços dos mais profundos que se lhe ouviram, mas, por outro lado, expressões de consolo que só no seio dessa protetora augusta ele podia sentir, como um filho no piedoso regaço materno:

"Esse luto, essa noite, essa treva" — já então diz ele — "é o que eu desejo. Treva deliciosa que me anule entre a degenerescência dos sentimentos humanos. Treva que me disperse no caos, que me eterifique, que me dissolva no vácuo, como um som noturno e místico de floresta, como um vôo de pássaro errante. Treva, sem fim, que seja o meu manto sem estrelas, que eu arraste indiferente e obscuro pelo mundo afora, arredado dos homens e das coisas, confundido no supremo movimento da natureza, como um ignorado braço de rio, que através de profundas selvas escuras vai sombria e misteriosamente morrer no mar".

Vê-se, pois, como naturalmente, inelutavelmente, Cruz e Sousa caminha para ser o perturbador e grande lírico que foi na prosa e no verso.

Em novembro de 1890, indo eu incidentalmente ao Desterro, tendo passado uns 10 meses em Curitiba, encontramo-nos de novo os dois e convivemos reiteradamente nos poucos dias de minha demora ali.

Nunca mais esquecerei a impressão de uma linda e ardente cesta de flores que, na sua configuração insular, me deu aquela terra, nesses dias cálidos, ainda mais sob o prestígio da singular convivência que me proporcionou.

Nem assim já ficamos muito íntimos. Ele, mais velho do que eu seis anos, não tinha mais então os fáceis entusiasmos, a porosidade intacta que permite endosmoses francas na convivência com o primeiro que nos bate à porta, embora, acaso, seu gesto amigo, delicado, afável, generoso mesmo, já era, contudo, de prevenção bastante manifesta, tanto mais que meu chapéu alto, de uso geral naquele tempo, e que eu trazia, além disso, por andar então com pruridos de pôntico, parece que lhe inspirou algum receio (Cruz era tímido diante dos grandes), e até certa inconfiança no meu espírito. Já um forte orgulho intelectual encouraçava intimamente aquele admirável e triste ser.

Ainda me recebeu na redação da *Tribuna Popular*, que fora órgão de suas lutas por tantos anos. No momento festejava ele, por gentileza, com bonitos versos, uma menina violinista, Giulieta Dionesi, de passagem pela futura Florianópolis. Mentalmente, porém, Cruz e Sousa já vivia meio que de costas para o microcosmo a que outrora tão pura e ardentemente se tinha consagrado para tanto sofrer. Ao próprio teatro votava um franco desdém agora. Era ele nesse instante, enfim, como um albatroz peregrinamente negro pousado num penhasco à flor das ondas, mas querendo desferir vôo para outros horizontes, e de uma vez para sempre.

No fim desse mesmo ano viemos os dois reencontrar-nos aqui no Rio para entrar em novas "experiências magnéticas", como diz Emerson das tentativas de ligação afetiva, até nos conhecermos bem no íntimo e ser os amigos que fomos depois.

O *Missal* só aparece em 1893, e ainda assim por milagre, havendo-se estabelecido então a livraria Magalhães, que pretendeu fazer nome com escritores novos e mais ou menos escandalosos.

Cruz e Sousa, chegando ao Rio, consegue, ajudado pelos seus amigos, entrar para uma redação de que, não tarda muito, sai, indo para outra, onde também não demora. Vive sabe Deus como, até encontrar um terceiro abrigo, em que nem por isso se

mantém mais demoradamente, atravessando, pois, meio na boêmia, meio no jornalismo, essa primeira época de residência aqui.

Numa carta de Oscar Rosas anterior a este tempo, já o amigo do Poeta Negro se declara um simbolista radical, coisa que então se compreendia no Rio como sinônimo de decadismo, à Verlaine, de satanismo à Baudelaire, à Huysmans, de nefelibatismo à Eugênio de Castro, e até mesmo, ingenuamente, de naturalismo à Flaubert ou à Goncourt. Gonzaga Duque, Emiliano Perneta, Lima Campos e outros que logo se uniram a Cruz assim entendiam, hostilizando feio e forte pelos jornais os nossos naturalistas e parnasianos. Não era só pelos jornais: era nas conversas dos cafés, nas noitadas dos teatros e das *brasseries*.

Não tardou, Cruz tornava-se o mais feroz desses "novos".

Depois, ele não fazia guerra apenas aos adversários por escola: combatia a "divina Estupidez" em geral, a "onipotente Imbecilidade", compreendendo no seu ataque quantos não fossem "intelectuais e artistas" (ou "estetas", como dizia), à feição dele.

Ainda tendo contra si a cor, as portas haviam de se lhe fechar por toda parte, e de assediá-lo um ódio cada vez maior. Se não houvesse nele, em compensação, aquela arte de fazer amigos, de criar devotações, nem teria podido publicar um volume: caíra na indigência antes disso.

Foi sob tal atmosfera que fez ou pelo menos completou *Missal*.

Nestas suas páginas de prosa há bastante ainda daquela visão álacre e pitoresca própria dos prosadores realistas portugueses, ainda mais na sua bucólica e na expressão do seu sensualismo civilizado, visão que tanto lhes vem por mimetismo aos ingleses, cujo *confortable* namoram. Para significá-la recorrem eles e com eles, desde estas páginas, Cruz e Sousa, à chamada "prosa artística", à expressão inédita apropriada, viva, flagrante e musical, arredondando e fazendo cair sonoramente o período, mas já então, em tal processo, pela influência de Flaubert, sobretudo.

Com esse fim aqueles peninsulares pretenderam revolucionar, e revolucionaram, o veículo, com mais intemperança que a do mestre francês. Adotaram abundantes estrangeirismos, forjaram neologismos em grande escala, às vezes, extravagantemente, ou deram nova acepção a certos vocábulos e praticaram viciosas construções sintáticas.

Nenhum dos consideráveis naturalistas brasileiros até então mais conhecidos, nem os parnasianos, tinham ido tão longe a esse respeito quanto os portugueses.

Cruz e Sousa, porém, acompanha-lhes desde o *Missal* essa intemperança, conseguindo, com genialidade, um efeito novo, é certo, para a feição geral do seu estilo, inserindo, por assim dizer, uma nova língua, mais dúctil, mais fluida, mais cheia de matiz e de música no velho idioma português, mas escandalizando com certos de seus caprichos, certas de suas inovações, às vezes — bem se vê — provenientes de lacunosa cultura.

Além disso, muito mais que os lusitanos, cuja volubilidade os salva em parte neste ponto, o Poeta Negro, seguindo o grande Flaubert, ao número e à harmonia sacrifica por tal modo o movimento e a variedade na frase, que nos dá inevitável sensação de fadiga antes de chegarmos ao fim do volume, como não deixa de acontecer quando lemos o grande prosador francês.

Também, muito mais que os realistas portugueses, Cruz adota fervorosamente a doutrina da "arte pela arte", da "beleza pela beleza", sobretudo no que ela tem de mais singular, que é o sacrifício do que se chama a humanidade do escritor. A doutrina é tão característica nesse particular daquele corifeu de França a que me referi, mais até que de Leconte de Lisle, que Jean Moréas pôde com razão, embora maliciosamente, dizer do genial criador de *Salammbô* que há nele "qualquer coisa lembrando a água esterilizada". Vem do exemplo de Flaubert a "atitude artística" e o "impessoalismo" que se sobrepõem à naturalidade, à simplicidade humana em *Missal,* dando-lhe, irrecusavelmente, certo quê de artificioso.

Parece que este livro foi composto ainda em boa parte na província, sob a influência da atmosfera campesina ou litorânea em que decorreu a fase inicial.

Diversos de seus trabalhos, entretanto, já são evidentemente do Rio: todos ou quase todos, pelo menos, que não representam paisagens ou marinhas.

Ainda mais o revelam o título inicial do livro, a página inicial, a última, e outras ainda, que têm clara intenção de combate, pois, visam, necessariamente, os naturalistas e parnasianos daqui.

Eles bem que o sentiram logo: *Missal* foi recebido sob tremenda guerra, feita embora quase que só a golpes de ridículo e menos na imprensa do que nos bastidores literários.

A simples divergência, contudo, entre o naturalismo deste livro e aquele que já se tinha entre nós, por considerável que fosse, como era de fato, segundo vimos, não daria para tanto.

Havia nele, porém, não só a provocação de um díscolo, que podia ser, em todo caso, vã, mas efetivamente, de certo ponto em diante, o missal de um novo rito.

Em que se revela este?

Cruz e Sousa ainda não se encontrara, até produzir estas páginas, com qualquer obra nitidamente simbolista, tanto mais que o simbolismo, pelo menos sob tal nome, data, fixadamente lá mesmo em França, de 1892, isto é, do célebre inquérito literário de Jules Huret no *Echo de Paris*[3]. Foi mais tarde que ele conheceu Mallarmé, mesmo Verlaine em *Sagesse*, e Rimbaud. As *Gouaches*, de João Barreira, que aos meus ouvidos, pelo menos, foram o clarim anunciador da alvorada — e o Poeta Negro as leu[4] — não o podiam ainda ter influenciado a tempo, lidas aqui quando ele compunha o *Missal*, para já se refletirem neste livro.

As páginas de Cruz, contudo, como essas outras do escritor português, não trazem mais, geralmente falando, o tom, quando não terra-a-terra, ou desenganado, ao menos inconfundivelmente profano, secular, próprio dos naturalistas, ou antes do racionalismo em geral. Há na sua toada, pelo contrário, uma solenidade que já nos faz imaginar a que teria o primeiro sermão de Mont'Alverne, embora proveniente, no poeta, de um fundo místico sensivelmente panteístico.

Não só o tom geral é esse, como também a cor, o ambiente nas paisagens e marinhas, de que o livro está cheio, já tem menos identidade com as telas feitas ao ar livre da arte realista francesa, que tanto inflamou, consciente ou inconscientemente, a um Eça, a um Ramalho e, mais do que a estes, a um Fialho de Almeida, em Portugal, do que com as de um Corot, de um Millet, de um Harpignies, pintores caracteristicamente idealistas, quando não sejam idílicos, por isso de processo velado, de tintas discretas, embora produzindo impressão penetrante, e que, pois, antes reagem contra a doutrina do "ar livre", inimiga do mistério, do que tendem, a acoroçoá-la, que prenunciam, ao contrário, os simbolistas de França e os pré-rafaelitas ingleses.

[3] *Servitude et Grandeur Littéraires*, p. 15.

[4] Foi Cruz e Sousa até quem fez calorosa propaganda, entre seus amigos, desse livrinho, que logo se esgotou no mercado.

Bastariam esses dois aspectos para darem, como não davam aquelas outras suas novidades que referi, tomadas, afinal de contas, ao naturalismo, uma feição radicalmente inédita ao *Missal*, inédita e eminente, alteando-lhe os assuntos, revestindo-o de qualquer coisa de lírico, de egrégio e de religioso, que desde algumas grandes páginas de Alencar não conhecíamos mais em nossa prosa.

As iniciais maiúsculas postas em nomes cuja categoria gramatical não o requer, mas necessárias para arvorar em símbolos os objetos que designam, coisa de que procede o epíteto ocasional dado à nova escola, embora Baudelaire e mais alguns precursores do simbolismo já houvessem recorrido a isso de quando em vez; tal gráfica não deixa de concorrer para esse efeito solene. Depois é que semelhante recurso e outros perderam toda eficácia, até caírem em ridículo, pelo abuso a que se chegou.

Finalmente, servem de assunto a algumas páginas do *Missal* objetivos místicos por sua natureza, ou que tais se tornam pela significação moral que lhes empresta o poeta, ainda isso contribuindo para dar mais analogia com a voz de um órgão ao tom do livro.

O que, porém, há de mais eugênico, de mais estonteante para aquele momento, de mais impressionador ou capaz de provocação nesse novo herói da arte, é o seu verbalismo já faustoso, embora talvez, no fundo, algo barbaresco, ingenuamente tautológico, é sua musicalidade, que quase converte em verso aquela prosa, é sua opulenta imaginação para tudo quanto afete os sentidos, é sua vida interior, que já se revela profunda e rica, e a disposição dionísica para a guerra, embora a divina guerra da arte, como ninguém tivera até então no Brasil. Havia nele, visto a essa luz, como que as disposições de um cita, evidentemente absurdas, tanto mais em um meio de parolagem inócua, um meio de amadores sonolentos, para tudo o que é propriamente sério, como era o nosso ainda naquele instante.

Tudo isso fez do *Missal* um livro cujos efeitos de ocasião os moços de hoje não podem imaginar muito bem. Os próprios jovens escritores simpáticos ao poeta sentiram-se aturdidos. Lembro-me: qualquer coisa que garatujei a respeito e saiu num jornal obscuro confessava-o, não escondendo que a obra, no entanto, se impusera à minha admiração.

Agora, quando a atmosfera já está impregnada disso que foi desorientadora novidade há 30 anos atrás, podemos ver

aquelas páginas, dentro da obra de Cruz e Sousa ainda claramente juvenis, embora já tão significativas, como um livro de transição do naturalismo para o simbolismo. Entre elas têm vivo relevo e frescura até hoje, sobretudo, pelo menos para o gosto geral, as que nos falam da natureza encantadora onde o autor nasceu e que deixara não havia muito, embora o façam com aquela maneira distante por Cruz adotada sempre nos seus quadros a começar daí, maneira, aliás, tão própria da estética simbolista, sem nunca precisar os locais, e com tal poder transfigurador, que às vezes o Sul do Brasil ainda tépido parece, revelado por ele, algo semelhante aos céus e mares da Escandinávia.

Historicamente, porém, *Missal* deve ser colocado segundo o efeito que produziu na sua hora, que é muito legítimo, marcando esse livro o nosso primeiro passo, no mundo do espírito, em direção ao novo horizonte que o simbolismo intuitivamente entreviu e que de dia para dia vai parecendo mais vasto aos olhos dos que andam realmente entregues à vida do pensamento.

Broquéis veio em 1893, isto é, no mesmo ano em que se publicou *Missal;* evidentemente, porém, grande parte deste livro de prosa foi feita bem antes, talvez ainda na província, enquanto que *Broquéis* resulta de um período breve, mas febril, de produção, já no Rio.

Missal houvera aparecido antes, se antes tivesse o poeta facilidades para publicá-lo. Mas, porque o momento azado apareceu, lançou ele os dois livros quase juntos, aproveitando a monção. A mesma casa Magalhães editou também este volume de versos.

Demonstra ser *Broquéis* feito quase de um só jato, vemos bem claro que ele resulta quase de um só estado d'alma geral, embora o poeta o traduza em todos os seus aspectos possíveis. Os trabalhos desse livro "têm entre si" — dizia eu há muitos anos — "a semelhança fisionômica dos gêmeos; parece haverem nascido de uma única concepção. O branco enche quase que de extremo a extremo aquelas páginas, derramando nelas uma pulverização de luar. O branco e o vago, por si sós, quase que as caracterizam por completo"[5].

[5] *Cruz e Sousa*, para esta e outras citações de juízos meus anteriores a propósito de *Broquéis*.

Daí vem o maior defeito do livro: "É curioso" — eu observava também naquele momento — "cada uma dessas produções bastaria para fazer a reputação de um estreante; reunidas parece quererem elas falar contra o autor. Isto apenas por nos causarem atordoamento ao espírito, pela impossibilidade que em nós criam de irmos distinguindo nitidamente cada uma em particular, tirando-nos assim aquele prazer egoístico de ficarmos ao acabar a leitura com um mundo de impressões múltiplas e caracteristicamente variadas".

Além disso — eu já tinha escrito mais atrás —, Cruz e Sousa "não tem descritiva propriamente, nunca. As narrativas que faz, fá-las a contragosto, com duas ou três referências apenas. Ele é um impressionista por excelência, e quase exclusivamente, sempre".

Como se isto não bastasse — acrescentava eu ainda —, "suas figuras são todas mais ou menos aéreas... Ele é o povoador do Espaço... E não somente faz de seu seio um ninho generoso de onde tudo desfere em ânsia e alado, como tira às suas criações a precisão dura das linhas mundanas. Tudo o que lhe sai da pena é mais ou menos uma transfiguração". Esta é igualmente uma das conseqüências da estética do simbolismo.

Já dissera eu também antes: "Não se variando de processos, é difícil variar-se de tons. Com Cruz e Sousa acontece assim. Suas entradas são sempre solenes; seus acabamentos são sempre chaves de ouro. Maleabilidade no estilo ele a tem: sabe fazer gorjear um pássaro como sabe fazer ribombar um trovão; mas o que lhe é impossível evitar é que eles sejam egrégios e triunfais".

Toda essa crítica, na qual, como se vê, vai bastante restrição, a meu ver é para confirmar-se inteiramente ainda hoje.

Isso não basta que *Broquéis* seja um livro de plano artístico muito mais alto, muito mais original e muito mais intenso do que o livro de prosa publicado quase juntamente com ele, que, aliás, tem vários de tais defeitos, como todos os outros do Poeta Negro.

Não acho meio para exprimir o meu sentimento senão dizer que, em linhas gerais, a diferença entre *Missal* e *Broquéis* é análoga à que se nota, por exemplo, entre a obra do grande pintor norte-americano Whistler, quando ainda fortemente influenciada por Fautain-Latour, Courbet e outros que se podem chamar mais ou menos realistas, e a que depois lhe veio, quando se mostra

"impressionado, cada vez mais" — como diz um crítico francês — "pelas grandes harmonias das coisas, pelos acordos dos tons, que ele exprime num sistema apoiado sobre a analogia destes com os acordes dos sons, servindo-se de títulos tomados à linguagem musical: *Sinfonia em Branco, n.º 1, n.º 2; Harmonia em Rôseo; Arranjo em Gris e Negro.* Ou simplesmente ainda, para o fim: *Azul e Roxo; Negro e Prata; Bruno e Ouro*"[6].

Efetivamente, do Cruz e Sousa que escreveu *Missal* para o poeta de *Broquéis* há uma elevação de espírito, uma aristocratização emocional semelhante à que se nota na obra de Whistler (pude vê-la em Paris, reunida em exposição especial), entre uma e outra das suas fases mais acentuadas. E dá-se tal semelhança pela evolução intuitiva que se opera nesses dois artistas, ambos a princípio tão influenciados pelo realismo, evolução que os leva para o impressionismo, mas no que este tem de mais definidamente panteístico, de totalizador, isto é, no sentimento profundo da analogia entre todas as sensações, a da cor, a do som, a do aroma, a do próprio tato e até mesmo a do paladar.

Já se encontram tendências para isso no *Missal,* como em *Broquéis* vêem-se vestígios de realismo, ainda, não há dúvida, mas já tudo esbatido por idealização mais transcendente que a do livro de prosa.

A propósito de idealização, é para notar-se que outra coisa pela qual *Broquéis* tem curioso ponto de contato com a obra decisiva de Whistler é o fato de ser este volume aquele em que, como nas telas mais características do artista norte-americano, mais pronunciada e generalizadamente se encontra "a inumanidade do idealismo absoluto, indiferente ao mundo da realidade"[7], que Edgard Poe, esse outro estranho norte-americano, foi o primeiro a atingir e que Camille Mauclair julga ser o distintivo verdadeiramente peculiar a Whistler, como se a obra deste fosse o comentário plástico da do seu glorioso patrício autor de *O Corvo.*

Acha Mauclair que Whistler pintava, aliás como todos os verdadeiros impressionistas, antes a atmosfera do que os objetos, ele, porém, menos a que é facilmente sensível do que a atmos-

[6] *Exposition des oeuvres de James Mecneill Whistler,* p. 7.
[7] *De Watteau à Whistler,* Camille Mauclair, p. 310.

fera moral e magnética: mais o eflúvio do que a onda luminosa. Pois, quem souber ler os *Broquéis* — é interessante — reconhecerá que se dá nestes também assim.

Whistler, no entanto, convertido francamente a um impressionismo que chega a ser místico, nunca se revelou um simbolista propriamente dito, como foi, por exemplo, o grande Rodin na sua fase mais definitiva, enquanto que Cruz e Sousa em *Broquéis* é indiscutivelmente um simbolista feito, coisa para que caminhava por instinto no *Missal*.

Não há em português uma obra anterior a *Broquéis* que se possa indicar como capaz de haver propelido nessa tendência o Poeta Negro, a não ser *Os Simples,* de Guerra Junqueiro, publicado em 1892 e que, portanto, o nosso patrício já teria podido ler aqui no Rio.

De fato, *Os Simples* é o primeiro livro de versos feito em nossa língua bem proveniente da sensibilidade nova de que resulta o simbolismo. Ele produzia funda e deliciosa impressão nos "novos" do Brasil. Nota-se nessa obra até o mesmo predomínio da cor branca que há em *Broquéis,* embora por modo muito menos exclusivo.

Este livro nosso, entretanto, por seus defeitos como por suas qualidades, é tão profundamente diferenciado de *Os Simples,* que não se lhe pode subordinar. Ele não tem o sentimento humano, passional, que sempre inspirou o grande poeta português, e, em lugar da forte e viva objetivação que há também em todos os livros deste, é de excessivo subjetivismo. Depois, também, ao contrário de *Os Simples,* é todo vago e sem variedade. Na sua forma, porém, sentimos outro fluido, outra magia, e ainda mais riqueza de música, mais capacidade de sugestão e de uma sugestão mais transcendente.

Broquéis foi escrito quando Cruz e Sousa estava noivo. Há prova, numa carta sua, de que ele já o era pelo menos desde setembro de 1892.

O poeta conhecera casualmente a moça por quem se enlevara num cemitério que ficava pelas vizinhanças da casa de um amigo a quem fora visitar e que com ele saiu em passeio depois.

Gavita, que assim se chamava ela, já está retratada com verdade poética naquela página formosa do *Missal* intitulada "Núbia", porque também era negra na cor. Foi criada, como Cruz, sob os cuidados bondosos de uma digna família, de que o chefe, Dr. Monteiro de Azevedo, clinicou, estimadíssimo, por

muitos anos, no Rio. Também como o poeta, Gavita, por todo o seu modo de ser, tão suave, tão modesto, mas tão distinto na humildade das suas condições sociais, foi um produto feliz da carinhosa e boa educação que teve.

Aquelas duas almas seletas, irmãs por singular e comovente destino, logo se adivinharam, e uma foi para a outra de modo irresistível, unindo vida a vida, superiores ao funesto augúrio do cenário lutuoso onde se haviam encontrado.

Cruz e Sousa tivera outros amores, capazes de envaidecer qualquer homem de sua cor cuja dignidade íntima não o colocasse acima de tal sentimento só por questão de epiderme. Nenhum, porém, foi tão veemente e tão profundo como este, a que ele cedeu como por um ditame misterioso de todo o seu ser.

Fez-se noivo e, malgrado todas as tormentas do mundo em que andava, foi noivo naquelas condições de quase absoluta ebriedade, já por certo modo sagrada, que essa quadra da vida é susceptível de suscitar nas almas augustas como a sua.

Vem daí, sem dúvida, o arrastamento instintivo que o levou a fazer desse livro uma como albente nebulosa, não só pela sugestão de cor propriamente dita que essas laudas nos dão, como no que elas têm de mais intimamente espiritual.

Há em *Broquéis* um misticismo que nasce de prônubo estado d'alma verdadeiramente peregrino. Aí como que o próprio alvoroço da carne se transmuta em castidade quase virginal, quase que de outras esferas...

Lembremo-nos, para traduzir seu estado d'alma, começa o poeta invocando assim na "Antífona":

Ó Formas alvas, brancas, Formas claras
De luares, de neves, de neblinas!...
Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas...
Incensos de turíbulos das aras...

Formas do amor, constelarmente puras,
De Virgens e de Santas vaporosas...
Brilhos errantes, mádidas frescuras
E dolências de lírios e de rosas...

O simbolismo no Brasil data dos *Broquéis* ainda mais propriamente do que do *Missal*, e é tão autônomo quanto em nossa literatura outra obra talvez não fora.

Também foi ele, entre todos os livros de Cruz e Sousa, o que mais influiu para a revolução do verso no Brasil, até mesmo depois que passaram os nossos poetas a recorrer às estrofes assimétricas e ao verso polimórfico, que ele não quis adotar, por preconceitos subsistentes da sua fase parnasiana.

Daí a grande importância histórica desse livro, cujas páginas ficarão resistindo ao tempo, na sua beleza particular.

Depois de 1893 não pôde mais Cruz e Sousa publicar volume algum. A casa de Magalhães fechou dentro em pouco; as outras, não muitas, desse gênero, que então havia, nada tinham de imprudentes. A venda do *Missal* e *Broquéis* era pouco animadora, nem podia deixar de ser: a guerra com que esses livros foram recebidos, dirigida habilmente, antes visara abafá-los que lhes dar um destino ruidoso.

Nem por isso o poeta ficou estéril. Pelo contrário, escrevia mais do que nunca, e se não tinha editor para livros, pelo menos ia sempre conseguindo, neste ou naquele jornal, nesta ou naquela revista, publicar trabalhos avulsos. Além disso, nunca lhe faltava auditório para as leituras à meia-voz nos cafés, nas *brasseries,* ou, mais à vontade, em casa, quando não fosse na casa de um amigo.

O pior era que a vida mudara por completo.

Casou-se ele a 9 de novembro de 1893, entre os sobressaltos e os atropelos em que andava a população do Rio com os bombardeios, pela Revolta da Armada.

Procurando, porque casara, colocação menos aleatória do que na imprensa, conseguiu, em dezembro, o ínfimo emprego de praticante da Estrada de Ferro Central, onde chegou a ser arquivista, mas sempre considerando aquilo um ganha-pão abominável para uma índole e um espírito como o seu.

Logo vieram vindo os filhos, que chegaram a ser quatro, contando-se um filho póstumo e, para agravar-lhe os encargos de família, que ele encarava austeramente, além dos filhos vieram sucedendo-se vicissitudes penosas, das quais a mais cruel foi para ele, em março de 1896, haver enlouquecido a extremecida companheira, que assim mesmo lhe ficou em casa sob seus cuidados, porque disso Cruz fez questão, durante os seis meses em que esteve assim transitoriamente enferma.

Sobre tudo isso, em agosto também de 1896, perde o pai; a mãe já falecera em 1891. E a dor foi maior para Cruz e Sousa, num caso e noutro, por estar aqui distante dos seus venerados progenitores, não lhes podendo, assim, fechar os olhos.

A guerra literária era cada vez mais acesa, embora os aplausos, as animações dos "novos", por outro lado, lhe mitigassem os efeitos.

Com o caráter e o gênio do Poeta Negro, tudo isso lhe foi dando mais impulso, mais ardor, e uma visão cada vez mais solene, porém ainda mais dramática do seu papel neste mundo como filho de Cam que nasceu, por sarcasmo do destino, para a alta vida do espírito.

Em tal atmosfera e sob tais circunstâncias é que se foram produzindo as páginas truculentas e desmedidas das *Evocações,* dos *Faróis*.

Evocações, seu segundo e último livro de prosa, pronto para o prelo em 1897, mas que só depois de sua morte, decorridos meses, é que se publicou, são como que o *Missal* engrandecido, agigantado, mas já sem traço de juvenilidade risonha, ao contrário, clamoroso e pungente de princípio a fim, monotonamente, cansativamente mesmo. É de certo modo um livro de Jó.

Parece que até a natureza suntuosa do Rio, com sua imponência, ainda influenciara na dúctil organização do poeta, a ponto de quase calar o que nela podia lembrar-nos baladas ou églogas, como quando nos falava ele das praias sonoras e alegres, de alegria leve, lá do Sul. Agora como que o vemos impregnado do que tem de épico, mas do que tem de grave, sobretudo, este novo cenário, feito, dir-se-ia, para moldura de uma raça de gigantes.

Nas *Evocações* bastara o "Emparedado" com que fecha o volume, esse soluço que, como eu disse alhures[8], não é apenas um soluço de revolta pessoal, mas da de toda uma raça proscrita pela Civilização inteira, que desdenha quanto pretenda em tais homens ser manifestação de vida superior; bastariam tais páginas para dar caráter trágico, mesmo, ao que no *Missal* ainda é simples, embora já desusado combate literário.

[8] *Cruz e Sousa*, pp. 42-43.

Por isso, entretanto, que Cruz chega até o desvario, até o desespero, se seus recursos líricos e dialéticos multiplicam-se, intensificam-se, também seus defeitos de escola, como escritor, a relativa insuficiência do seu preparo e as próprias taras de raça, inevitáveis, que sua organização psíquica e moral acusa, tudo aqui avulta, evidencia-se extraordinariamente, muitas vezes produzindo efeito contrário, em grande parte, ao que tinha o autor em vista.

A dor servia-lhe ao menos, não há negar, para sazonar-lhe mais rapidamente o espírito, para cavar-lhe a alma, torná-la ainda mais profunda e acender-lhe ainda melhor o seu talento.

Dava-lhe, além disso, mais intrepidez, ainda mais autonomia, para resolver-se a ser, como ainda não fora, bem ele, todo ele, e mostrar-se como tal, num quase impudor, desafiando sobranceiro as negações, os risos, os sarcasmos em torno.

Por tudo isso, fora as páginas combativas ou de doutrina, que são muitas além das do "Emparedado", outras, de criação mais propriamente dita, saem-lhe arrojadas, ciclópicas, como estátuas que talhasse a fundos e largos golpes, mas entre essas algumas de um gosto pessoalíssimo, discordes com nossos sentimentos estéticos. São produções, uma ou outra, todavia, irresistivelmente admiráveis, sob certos aspectos. Certas, contudo, do mesmo gênero lhe vêm da pena em horas mais ingratas que criam cenas de dramalhão satanista, ou, então, ora representando produtos de extravagante decadismo, ora prolixas, sem gradação, de um nefelibatismo colossal.

Mas também entre essas, por contraste, é exato, certas páginas finíssimas, de uma percuciência e de uma técnica parece que miraculosas, ou então evocações patéticas, fundamente impressionadoras, porque de inspiração sustentada de princípio a fim.

Do *Missal* ao menos aqui um defeito não há, aquele "impessoalismo" à Flaubert (que se não deve confundir com a absoluta idealização à Poe, de *Broquéis*), não que o poeta renegue conscientemente seus princípios, mas porque a vida e a natureza selvagem desse homem não lhe permitem mais ter conta em si.

Se esse defeito, no entanto, desaparece, e até a idéia total da "arte pela arte" vai se esbatendo por maneira a quase não restarem mais vestígios delas nos *Últimos Sonetos*, o verbalismo excessivo converte-se, mormente em *Evocações*, com freqüência

num palavreado que, casando-se a extremas liberdades de linguagem e de estilo, chega, na verdade, a ser intolerável, tanto mais que, não raro, obscurece quase por completo o sentido da frase.

De qualquer modo, acabando-se de ler as *Evocações,* esse livro nos deixa abalado, e numa impressão dolorosa, sombria. Ele é torvo como um bulcão, assim contrapondo-se, diametralmente, ao alvor nebuloso de *Broquéis*. Há no seu aspecto geral, segundo a frase do poeta neste livro mesmo, "uma indizível tristeza de mar noturno". Lembra ele o brilho de ébano que apresentam no seu estilo as apologias e polêmicas profundas, mas obscuras e fanáticas, de Tertuliano.

Se é pelo fanatismo religioso que as obras do apóstolo do cristianismo primevo se revestem de fulgor tão único, neste filho da América do Sul, é por outro fanatismo, o fanatismo da Arte, que suas páginas chegam a evocar aquelas outras já tão remotas nos séculos.

É certo que semelhante exaltação, em nosso poeta, teria qualquer coisa de risível, até, se o caso humano que ele representa não bastasse para salvá-lo de tal contingência. Sem dúvida que por letras não é sábio chegar um homem a dar-se como emparedado em seu meio, votando-se à morte que em Sócrates, em Jesus é sublime. Vê-se nas *Evocações* claramente, quase de começo a fim, a expressão de tal anomalia. Quando esse homem, porém, é um negro que quase todos negam, de que quase todos riem, desde que ele se proclama poeta, razão pela qual pouco lhe importa morrer, mas quer morrer vencendo; tal extravagância converte-se num heroísmo legítimo.

Dá-se mais: Cruz e Sousa é no Brasil, onde até então andávamos literariamente sempre atrasados de 30 anos, o chefe dessa nova corrente que lá na Europa, quase à mesma hora, sacrificava um Rimbaud, um Redenbach, um Verlaine e outros, dando-lhes nevroses diferentes — tal o peso do mundo *in fieri* que eles vinham prenunciando. Não foi apenas a inconformação, conseguintemente, por motivo de mera literatura, que arrastou este sonhador para o túmulo: foi também em parte, sem ele saber, a fatalidade da missão que lhe coube, a qual ultrapassa as raias de uma simples inovação estética, coisa que ainda mais o justifica e nos honra, a todos que lhe herdamos a obra.

Com esta, de fato, e por sua atitude heróica — eu também já escrevi uma vez — ele tira as nossas letras "do diletantismo colonial em que todos, mais ou menos, subordinados às condições do meio, até então as conservaram, impondo-lhes, a elas, uma missão transcendental, apostólica"[9].

Em nenhum outro de seus livros assinala-se tão nitidamente esse passo como nas *Evocações*.

Nisto consiste a glória maior de tais páginas, tão intrépidas, tão altívolas, tão complexas, embora tão desiguais.

Faróis é como uma estranha ária acompanhando correspondentemente *Evocações* — aquele livro de Jó, desse Jó da literatura, extravagante, é certo, e filho de uma época artificiosa, cheia de ridículos, próprios, estes, da meia barbária pretensiosa que ela representa, quando já vai caindo em decadência visível

Dá-se ainda pior. Esse pobre homem teve por destino nascer aqui, num recanto do mundo, que, de fato, por seus defeitos, ainda é uma colônia ante as metrópoles de tal civilização.

Como se tudo isso não bastasse, ele é africano de origem, é negro sem mistura, quer dizer, de uma raça primitiva, cujo canto rude e tosco, lá no continente onde habita, só figura, como por ironia, em folclores, de caráter científico.

Cruz e Sousa, no entanto — maravilha que no futuro há de, forçosamente, atrair o interesse do mundo —, traz como poeta uma natureza tão nova, tão inatural, que é comparável, desse ponto de vista, à de um Rimbaud, filho do mais civilizado país do mundo.

Depois, no seu caráter não há menos força, não há menos íntima violência, até, do que no caráter do enigmático poeta das *Iluminações*, força e violência em que está compreendido muito orgulho, mas com este muita retidão, coisa, a última, que em Rimbaud se torna também patente, mas só quando ele abandona a literatura e interna-se absurdamente nas florestas africanas.

A vida de Cruz e Sousa, que, ao contrário do poeta francês, morre, por assim dizer, escrevendo, é, pois, uma resultante quase necessária de todas essas circunstâncias na formação de seu destino.

[9] *A Crítica de Ontem*, p. 353.

Tudo isso explica a fisionomia vaga, meio bárbara e meio alucinada que como livro de versos *Faróis* apresenta, tendo sido feito no mesmo tempo em que se produziam as *Evocações.*

Faróis é, na verdade, como uma ária que os amigos do Lázaro bíblico ouvissem lá nos ares, ilustrando misteriosamente em soluços, em risos de ironia sinistra, em vozes soturnas e em quais as lamentações, as objurgatórias e as blasfêmias com que o simbólico Sofredor os recebeu na isolação do seu monturo, sob a púrpura de um manto de chagas.

Esses versos, essencialmente líricos, são impressionistas por excelência: às vezes nem se lhes entende bem o sentido, nada têm de construção rigorosamente lógica, não argumentam nem sequer deblateram visando qualquer individuação. Valem predominantemente por música, mas música pessoalíssima, solene, torva, entre a toada de um salmo e a de um réquiem litúrgico, ao mesmo tempo com maravilhas da música moderna, casadas, no entanto, com aquela monotonia, lembrando o banzo, do selvagem e torturante candomblé. Daí o ela sugestionar, como nos sugestiona, afinal, tudo o que não chega a dizer-nos e por modo a fazer calar em nós mais funda, séria e lancinantemente o que as *Evocações* nos tinham dito de expresso, embora nos inspire, ainda mais do que estas, não sei que angústia, que vontade ansiosa de chegar-se ao fim do volume.

Não haverá leitor, porém, de coração alto no peito e gosto acima do bom-gosto tíbio ou sossegado, que não acabe esquecendo tais escabrosidades e louvando-se de tais fadigas, quando possa tirar de tudo isso uma impressão geral. Porque com todo o desequilíbrio, as obscuridades, irregularidades e prolixidades apocalípticas que ali se encontram, há lumaréus deslumbrantes, sensações profundas e mistérios diante dos quais se fica trêmulo e ansioso como diante de um abismo. Tudo, ao demais, com grande virtuosidade sempre, já diferente, embora, da dos *Broquéis,* já em correspondência com o temeroso arranco e o vôo de águia que nestas páginas se nos deparam como espetáculo normal.

Encontra-se, por exemplo, no meio do livro uma série, espécie de *intermezzo,* representada por aqueles sonetos "Cabelos", "Olhos", "Boca", "Seios", "Mãos", "Pés", "Corpo", de aparência exterior toda parnasiana. Foram eles produzidos quando começava aqui no Brasil a moda, ora em declínio, de se desenvolverem esses temas e quejandos seguidamente assim, e dir-se-ia ter o poeta obedecido apenas à vaidosa intenção de medir-se uma

vez em tal terreno com os artistas da escola oposta. É patente a pompa e a grandeza que há nesses versos, mas tais que chegam a ser estranhas, a ter qualquer coisa de fúnebres, prejudicando o equilíbrio estrutural de tais composições. Há neles o excessivo de certos trabalhos de Rodin.

Os nomes dos sombrios gênios modernos, de um Rembrandt, de um Beethoven, de um Wagner, de um Poe, de um Baudelaire, vêm-nos espontaneamente à memória diante de muitas das emoções com que nesse livro o negro nosso patrício, tão infeliz quanto glorioso, nos abala, nos maravilha ou nos encanta. Entre os líricos de Portugal e do Brasil um não conheço cujas obras se me afigurem dignas de lhes dar maior título de glória do que dão a Cruz, por exemplo, "Tédio", "Monja Negra", "Violões que Choram", "Ébrios e Cegos", poemas incluídos em *Faróis,* sendo que ele é incomparável, entre esses mesmos poetas, no que tem de fantástico e de vago. Julgo que várias de suas produções concorrem grandemente em nosso espólio poético para já nos podermos apresentar ao mundo com indiscutíveis títulos de honra sob tal aspecto da nossa cultura. E *Faróis,* desmedido, nebuloso, disforme como lhe veio, representa, em todo caso, o índice mais alto de todas as possibilidades que havia em seu gênio.

Devemos considerar por fim: em outros contemporâneos de Cruz e Sousa e mais do que em ninguém no próprio Rimbaud, se encontram produções de igual ou mais obscuridade e anormalidade ainda mais a miúdo, sem que, entretanto, se possam lembrar para explicá-las certas causas deprimentes, o psitacismo das raças primitivas, a incultura, etc., que no caso do Poeta Negro ocorrem logo involuntárias.

Cada vez mais a crítica atual vai demonstrando: o simbolismo proveio de uma intuitiva reação espiritual tão transcendente, que lateja nele todo um mundo novo. A filosofia desta hora nasceu das suas sugestões. Vem dele principalmente toda a nova arte mais significativa que o sucedeu. Há quem veja em *Iluminações,* de Rimbaud, "o livro moderno, o livro das leis adquiridas e das profecias, o livro enorme, que contém em essência a matéria de 100 mil volumes"[10]. Assim, a obscuridade, a própria monstruosidade que há em tais Precursores de cada vez mais se revela como o inevitável de naturezas fecundamente abismais.

10 *Réliques,* Isabelle Rimbaud, p. 127.

Foi depois da publicação de *Missal* e *Broquéis* que ambos começamos a nos dar mais intimamente.

Éramos três os que o procuravam e que ele procurava com mais assiduidade e mais solicitude: Tibúrcio de Freitas, Maurício Jubim e eu.

Jamais o esqueceram ou foram por ele esquecidos todos quantos carinhosamente o rodearam nas primeiras fases da sua vida. A mudança da província, todavia, as vicissitudes próprias deste mundo, ou a existência nova, digamos, para que ele despertou com a orientação intelectual da sua fase definitiva, tinham que lhe impor naturalmente mais vivo interesse pelos que passavam a viver agora ao seu lado, solidários com ele no espírito da sua nova obra como seus velhos companheiros não podiam ser.

Além de nós três não lhe faltavam outros amigos ou camaradas que o rodeassem e lhe ouvissem com interesse e carinho a leitura desta ou daquela página entre tantas das que quase dia a dia vinha ele produzindo, com fertilidade rara. Assim conseguia às vezes que terceiros, no calor da admiração suscitada, levassem essas páginas para jornais e revistas onde ele não pudesse pessoalmente colocá-las.

Toda a sua obra inédita, porém, só os seus três íntimos a conheciam, com exceção de muitos números dos *Últimos Sonetos*, que não sabíamos existirem antes de recebê-los eu de suas mãos, quando partiu para a estação onde foi morrer.

A tuberculose, irrompendo em dezembro de 1897, veio-lhe com surpresa para quase todos nós, não tanto para mim, é certo, que acompanhava o seu crescente depauperamento físico desde 1895, quando lhe falei pela primeira vez do perigo que me parecia ameaçá-lo.

Aviso inútil, afinal, já que não estava em mim anular as causas determinantes de tal exaustidão.

As lutas com a pobreza, com a sua grande pobreza: a sucessão, que já referi por alto, de aflitivas ocorrências na sua vida íntima, tão honrada; o trabalho literário cada vez mais torrencial e feito, geralmente, em horas altas da noite, quando o organismo pedia repouso; a dureza ou ingratidão de falsos ou impensados companheiros, de inclementes inimigos literários; sobretudo, e em conseqüência de tudo, sua exaltação sentimental cada vez maior, seu pendor para um espírito de heroísmo e de sacrifício romântico sempre crescente, dando-lhe perigosa aparência de serenidade sobranceira: esse conjunto de circunstâncias

capazes de atirar por terra um gigante, nem eu nem todos que o amávamos podíamos remover de seu caminho. Era a fatalidade pesando-lhe com o peso de um mundo sobre os ombros.

Cruz, no entanto, ele é que não se iludiu senão passageiramente, uma hora ou outra. Acompanhando-se-lhe a obra, vê-se-lhe a amarga lucidez, mesmo desde os *Broquéis*.

Escreveu os próprios *Últimos Sonetos* sem queixar-se de moléstia a ninguém.

A tragédia foi rápida, porque o mal veio quase fulminante. Em dezembro adoecia; a 19 de março do ano seguinte estava tudo terminado. As aflições e ânsias por parte dos que o queriam sucedeu daí a pouco o brutal estatelamento em que nos deixa o irremediável.

Diga-se para honra do Brasil: não foram apenas seus amigos que se abalaram com a sua morte; foi todo o país, no que ele tinha de propriamente intelectual, tanto quanto naquele momento lhe era possível conhecer o alcance da perda que sofria.

Os *Últimos Sonetos* patenteiam, entretanto, que o Poeta Negro foi o menos surpreendido pela visita tremenda e imperiosa da Morte, afinal.

Feitos em silêncio, em silêncio ficaram na sua maior parte. O pudor sagrado com que as grandes almas procuram velar essas suas horas extremas, e além disso o carinho de amigo, que poupa o quanto pode ao sofrimento os seus amigos, deram-lhe essa discrição comovente.

Foi apenas quando ele me entregou sem palavras, por uma tarde quando todos nós os quatro nos encontramos, "O Pacto das Almas", aqueles arrebatados decassílabos em três sonetos com que, na sua extrema generosidade, selou para sempre a amizade que houve entre nós dois, só então é que nos passou pelo espírito, a nós outros, o premonitório sentimento de que pairava sinistra ameaça em nossa vida comum. Daí a dois meses começava o nosso desespero.

Nesse derradeiro período, às vezes, a desoras, despertando acaso, sua idolatrada esposa ouvia-lhe soluços, vendo-o, na sala próxima, inclinado sobre o papel. Foi ela, assim, a única testemunha daquelas agonias de Horto.

Que outra coisa os *Últimos Sonetos* não são.

Eles têm um dos defeitos que prejudicam *Broquéis*: falam-nos quase que só de um estado geral de alma em multiplicadas

variantes. Dão-nos, pois, esses derradeiros cantos, a impressão ainda, de que o poeta se repete muito.

É curioso, não obstante: enquanto a semelhança de gêmeos que têm os trabalhos de *Broquéis* entre si prejudica por certo modo a impressão total daquela singular coletânea, o mesmo fato concorre antes para intensificar o efeito lírico deste outro livro.

Eu, pelo menos, quase que não posso, ainda hoje, lê-lo ininterruptamente de começo a fim. Anseia-me, lacera-me a própria monotonia dessas voltas aos mesmos motivos, tão freqüentes.

É que em *Broquéis* nos fala exclusivamente o artista, exprimindo por modo indireto, numa admirável sinfonia em branco, a ebriedade própria dos noivos. Mas a ventura é antes para ser gozada por quem a tem do que para emocionar humanamente as outras almas. Nos *Últimos Sonetos* é o contrário: aí é o homem, quase tão só, que nos exorta, abençoando a vida com simplicidade cristã, perdoando cristãmente todos, conciliando-se com tudo, pondo o amor e a fé acima do que esteja mais alto. Em que condições, todavia! Quando ao mesmo tempo lhe vêm aqueles desesperados tercetos:

Neste mundo tão trágico, tamanho,
Como eu me sinto fundamente estranho
E o amor e tudo para mim avaro!...

Ah como eu sinto compungidamente
Por entre tanto horror indiferente
Um frio sepulcral de desamparo!

Vêm-lhe esses tercetos, que ninguém mais do que ele teve o direito de escrever nesta vida, mas também aqueles outros 14 versos de fim de agonia:

Fecha os olhos e morre calmamente!
Morre sereno do dever cumprido!
Nem o mais leve, nem um só gemido
Traia, sequer, o teu sentir latente.

Morre com a alma leal, clarividente,
Da Crença errando no vergel florido,
E o Pensamento pelos céus brandido
Com um gládio soberbo e refulgente.

Vai abrindo sacrário por sacrário
Do teu Sonho no templo imaginário
Na hora glacial da negra Morte imensa...

Morre com o teu Dever! Na alta confiança
De quem triunfou e sabe que descansa
Desdenhando de toda a Recompensa!

Nestas citações estão implícitos todos os *Últimos Sonetos.*

Aqui era necessário, era indispensável, porém, a repetição, a insistência, para que ao menos por ela não haja leitor sensível que deixe de ficar abalado até o íntimo, reconhecendo que naquele negro havia um homem, de fato, e um grande homem, como só o pode ser quem de qualquer modo, ou pelo canto ou pela ação, se afirme como um grande poeta, neste mísero planeta de almas entibiadas ou vãs.

É por isso que quase todos quantos o negavam, todos que põem a justiça acima de qualquer outro sentimento, penitenciaram-se de seu engano.

Nele Cruz e Sousa quase que já é a sombra de si mesmo, tendo ficado para trás todas as bravezas e impetuosidades de seu espírito galhardamente guerreiro, como todas as opulências e bizarrias que sua imaginação orientalesca vinha derramando.

Aqui o Poeta Negro é um Antero de Quental, antes com emoções do que com idéias, é certo, e sem a variedade que há no grande poeta português, mas, apesar da simplicidade de tais páginas, ainda com forma bem mais curiosa, mais embriagadora e mais perfeita que a do seu contemporâneo de além-mar.

Este canto de cisne é agora considerado entre nós como o livro em que "Cruz e Sousa se revela inteiro, em toda a sua força de sentimento e de expressão"[11]. Com estas palavras, Tasso da Silveira interpretou o sentimento geral dos moços como ele. Todo o Brasil que se interessa por versos sabe hoje de cor um punhado dessas estrofes de gloriosa agonia.

Provém isso de que, justamente, deixando para trás tanta riqueza legítima, mas também tantos ouropéis, tanto requinte e singularidade inovadoras, mas com elas tanta licença discutível, quando não seja inaceitável, ficando singelo, Cruz ficou por esse lado mais nosso, mais dentro da moldura nacional.

[11] *A Igreja Silenciosa*, p. 103.

Além disso, tendo começado a evoluir para mais definido espiritualismo, mas ainda inseguramente, em *Faróis,* só nos *Últimos Sonetos* ele apresenta uma feição nitidamente cristã, feição essa que sempre foi nossa, e que ora, como em toda parte depois da Guerra, melhor, outra vez, se vivifica na nova geração.

Ele parece aqui mais realizado porque só aqui se conjuga melhor com o gênio do nosso povo.

Outras razões ainda haverá para tal preferência no presente[12].

O certo, no entanto, é que a obra completa do Poeta Negro, essa é que define seu fenômeno tal qual ele foi, e essa é que lhe dá volume, complexidade, transcendência para que o consideremos, sem preocupação local, como dos maiores poetas que a corrente simbolista foi capaz de produzir.

Não há entre eles, por grande que seja, isento das contingências de sua hora, hora de transição por excelência, de uma luz como a luz dos crepúsculos, conseguintemente apenas precursora. Dessa natureza têm de participar os seus tipos representativos, e Cruz e Sousa é um precursor três vezes: precursor de sua raça, precursor de uma nova orientação no mundo do espírito, precursor de uma parte do Novo Continente, pois que só agora ela está querendo dizer ao que vem. Outro seria seu vulto se ele viesse em condições que lhe permitissem saber ao certo o que cantava, dizer ao certo o ideal por que morria.

Eu continuo a pensar: ele "foi como que a revivescência de um núbio contemporâneo de David, ou ao menos de Salomão, senão já educado à luz franca dos princípios masdeanos".

"Como uma alma primitiva, que era, trouxe uma natureza de apóstolo feito de um só bloco, sem as ductilidades do homem moderno, incapaz de subterfúgios com a sua própria consciência indispensáveis aos tipos de transição que todos somos na nossa época."

"Era uma emoção épica em busca de assunto, cruzado cuja formosa Jerusalém representava apenas uma miragem."

"Seu tempo e seu meio careciam de atmosfera que lhe permitisse outra coisa. Poeta, essencialmente poeta, isto é, homem de visão e intuição por excelência, ele só poderia florescer em

12 Carta sobre *A Igreja Silenciosa,* de Tasso da Silveira, em *O Mundo Literário,* de 5 de fevereiro, 1923.

toda uma síntese a que, ainda mais, sua índole de primitivo, seu gênio apocalíptico se pudesse adaptar."[13]

Ainda assim, se sua obra é vaga, é crepuscular, ela é um crepúsculo matutino sob todos os aspectos gerais que oferece. Nisso ela é bem nossa, e a glória de tal ser, o ser mais à parte, embora, que até aqui já teve direito de alta representação no pensamento humano[14], essa glória nos é comum. Nascido entre nós, ao menos lhe foi possível, em relações conosco, formar-se como se revelou.

Com mais duas palavras conta-se o que ainda é indispensável figurar na biografia dramática do perturbador aedo que os moços chamaram aqui o Dante Negro, com sentimento exato, se queriam na implícita comparação lembrar a *selva selvaggia* que também lhe foi a vida, mas apesar de cuja travessia, ele, como pudera dizer o florentino,

Ficou gemendo, mas ficou sonhando.

Três anos depois da morte de Cruz e Sousa, Gavita, sua digna viúva, também falecia, da moléstia que arrebatou o marido.

Antes de morrer sepultou dois filhos e dos outros dois que ficaram um sucumbiu logo depois dela.

Restava o filho póstumo e que tinha o nome do pai. Ia estudando preparatórios, quando, com 17 anos de idade, em 1915, é vitimado, esse também, pela tísica.

[13] *A Crítica de Ontem*, pp. 349-351.

[14] Cruz e Sousa não é o primeiro negro que dá provas de elevada superioridade intelectual no mundo. É considerável a lista dos que se salientaram e salientam em outros países figurando nas letras e nas artes, sobretudo nos Estados Unidos: mais ou menos cronologicamente, os escritores Joel Chandler Harris, Brer Babit. *Mrs.* Philis Weatly Ollobach, os dois Arnos, Juan Latino, Braithwaite, Dunbar, Frederick Douglass, Blyden, E. B. del Bosque, Booker Washington, *Mrs.* Terell, o compositor Coleridge Taylor, o violinista Thomas Bethune (Thom, o cego, como ficou mais conhecido), o pintor H. O. Tanner, as escultoras *Mlle.* de Vaux Warwick e *Miss* Edmonia Lewis, o ator Ira Aldrige, etc. Não falo do velho Terêncio, africano e que veio para Roma como escravo, porque ele foi de sangue mesclado. De nenhum sei, entretanto, cujo mérito o tenha levado a figurar como um verdadeiro inovador nas letras ou nas artes do seu país, e a poder ser considerado, até, entre os maiores representantes de uma dessas formas de cultura, numa dada hora, como acontece com o nosso poeta.

Até um irmão do poeta, por nome Norberto, tanoeiro de ofício, que se mudara de Santa Catarina para São Paulo, segundo consta, já é morto.

Parece que a família não tem mais representantes.

In *Anuário do Brasil*, Rio de Janeio, 1923, pp. 7-63.

O Poeta Negro

José Oiticica

Cruz e Souza foi um alucinado. Toda a sua poesia se faz por alucinações, transmutações íntimas, criando alegorias, provocando imagens, sugerindo símiles. Em Cruz e Sousa elas se fazem automaticamente, subconscientes na sua elaboração, reflexa em sua expressão. Nada se mede ali, nada se brune ou doura; irrompem, já brunidas e douradas suas concepções. Enquanto noutros as metáforas se alinham e compõem, nele surgem de ímpeto, desgrenhadas, como espavoridas. Brotam do instinto feito de alucinações involuntárias e insubmissas. Seu pensamento não se doma, nem se apura; investe para a expressão e nela encarna-se como pode. É um desajeitamento selvagem, turbilhonante, com adjetivos de enxurrada, uns a lutar com os outros, sem que se saiba qual o melhor. A frase, molde meio rígido, se contorce ou deforma com os repelões da idéia desconforme ou excessiva. Dá-nos a impressão de uma guinola iluminada por poderosos focos elétricos multicores.

Feita de alucinações, essa poesia pouca cerebração contém Nenhum raciocínio nessa seqüência de visões. Os versos ligam-se pelos quadros, pela co-semelhança dos aspectos, jamais por silogismos ou deduções. Não existe indução sequer; há fotogravuras

encadeadas, séries panorâmicas com luz demais e às vezes sombras carregadíssimas. Veja-se, por exemplo, o "Caminho da Glória", nos *Últimos Sonetos*:

Este caminho é cor-de-rosa e é de ouro,
Estranhos roseirais nele florescem
Folhas augustas, nobres, reverdecem,
De acanto, mirto e sempiterno louro.

Neste caminho encontra-se o tesouro
Pelo qual tantas almas estremecem;
É por aqui que tantas almas descem
Ao divino e fremente sorvedouro.

É por aqui que passam meditando,
Que cruzam, descem, trêmulos, sonhando,
Neste celeste, límpido caminho,

Os seres virginais que vêm da Terra,
Ensangüentados da tremenda guerra,
Embebedados do sinistro vinho!

Esse *sinistro vinho* embebedava decerto o poeta negro.

É o mesmo *celeste vinho da luz* que, em "Coração Confiante", alvoroça o estranho vate:

O coração que sente vai sozinho,
Arrebatado, sem pavor, sem medo...
Leva dentro de si raro segredo
Que lhe serve de guia no Caminho.

Vai no alvoroço, no celeste vinho
Da luz, os bosques acordando cedo,
Quando de cada trêmulo arvoredo
Parte o sonoro e matinal carinho.

E o Coração vai nobre e vai confiante,
Festivo como a flâmula radiante
Agitada bizarra pelos ventos...

Vai palpitante, ardente, emocionado,
O velho Coração, arrebatado,
Preso por loucos arrebatamentos.

Isto é, por suas alucinações. Elas criam-lhe um mundo para nós, mentiroso, para o poeta, real. Para ele o mundo objetivo é que não tem realidade, porque *não sonha.* Em Cruz e Sousa o mundo é um labirinto aéreo. Vivemos positivamente no espaço entre lêmures e trasgos, anjos e devas, numa disparada desensofrida:

Quando dos carnavais da raça humana
Forem caindo as máscaras grotescas
E as atitudes mais funambulescas
Se desfizerem no feroz Nirvana.

Quando tudo ruir na febre insana,
Nas vertigens bizarras pitorescas,
De um mundo de emoções carnavalescas
Que ri da Fé profunda e soberana.

Vendo passar a lúgubre, funérea
Galeria sinistra da Miséria
Com as máscaras do rosto descoladas,

Tu que és o deus, o deus invulnerável
Resiste a tudo e fica formidável
No silêncio das noites estreladas!

É uma visão poderosa, uma alucinação profundamente emotiva, mas sem significação imediata. Por isso o pensamento-causa da alucinação fica tão-somente implícito, vago naquele tremendo imperativo, onde o dever de resistência moral se enuncia com desmedido vigor. Mas sempre, em tudo, há um pensamento-causa, uma idéia deflagradora de alucinação e nela vivaz.

Pensamento é mal dito. No poeta negro o motor é o *sentimento* e seu sentimento pode circunscrever-se nas três virtudes teologais. Tudo nele era fé, esperança e caridade sob aspectos novos, ou antes, ideais.

Eu creio; mas a sua crença não se marmorizava num deus vivo, em seres corpóreos ou pseudo-espíritos. Cria apenas no Destino, maior que as divindades e que divindade, porque o destino é a Existência mesma e sua Lei. Cruz e Sousa sentia essa lei e afirmava-a heroicamente, via a finalidade do universo e adivinhava um dever de aperfeiçoamento necessário. Sua fé se resume numa vontade do melhor inencontrável na terra, numa

certeza de evolução cósmica favorável ao bem, concentrada neste maravilhoso decassílabo:

Ascender para a Luz é ser celeste.

Confiava na força, na justiça, numa super-humanidade terrena ou extraterrena e fazia disso um grande sonho, a razão de ser da Vida. Vede-o invocando a *luz da natureza*:

Luz que eu adoro, grande luz que eu amo
Movimento vital da Natureza,
Ensina-me os segredos da Beleza
E de todas as vozes por quem chamo.

Mostra-me a Raça, o peregrino Ramo
Dos Fortes e dos Justos da Grandeza,
Ilumina e suaviza esta rudeza
Da vida humana onde combato e clamo.

Desta minha alma a solidão de prantos
Cerca com os teus leões de brava crença,
Defende com os teus gládios sacrossantos.

Dá-me enlevos, deslumbra-me da imensa
Porta esferal, dos constelados mantos
Onde a Fé do meu Sonho se condensa.

Crê na unidade vital, na comunhão da *Anima Mundi* com as almas peregrinas e por isso amplifica a sua ação irmanando-a com os nossos atos:

Um ser na placidez da Luz habita,
Entre os mistérios inefáveis mora.
Sente florir nas lágrimas que chora
A alma serena, celestial, bendita.

Um ser pertence à música infinita
Das Esferas, pertence à luz sonora
Das estrelas do Azul e hora por hora
Na Natureza virginal palpita.

Um ser desdenha das fatais poeiras,
Dos miseráveis ouropéis mundanos
E de todas as frívolas cegueiras...

Ele passa, atravessa entre os humanos
Como a vida das vidas forasteiras
Fecundada nos próprios desenganos.

Ele mesmo define sua Fé neste admirável soneto:

Abre os olhos à vida e fica mudo!
Oh! basta crer indefinidamente
Para ficar iluminado tudo
De uma luz imortal e transcendente.

Crer é sentir, como secreto escudo,
A alma risonha, lúcida, vidente...
E abandonar o sujo deus carnudo,
O sátiro da Carne impenitente.

Abandonar os lânguidos rugidos,
O infinito gemido dos gemidos
Que vai no lodo a carne chafurdando.

Erguer os olhos, levantar os braços
Para o eterno silêncio dos Espaços
E no silêncio emudecer olhando.

Sua crença era Contemplação, crença das almas puras e eleitas da Beleza, que dela precisam para *andar gemendo*.

Eu espero; mas em Cruz e Sousa esperar era *aspirar*. Não era querer a *vinda* redentora; era *ir* para a redenção certa do Destino. A dor maior ou única em seus versos é a demora, a dificuldade desse vôo, o peso das asas, o corpóreo da nossa condição, o material da nossa animalidade. Sofremos por sermos algemados:

Ah! Toda alma num cárcere anda presa
Soluçando nas trevas, entre as grades
Do calabouço, olhando imensidades,
Mares, estrelas, tardes, natureza.

Tudo se veste de uma igual grandeza
Quando a alma, entre grilhões, as liberdades
Sonha e, sonhando, as imortalidades
Rasga no etéreo Espaço da Pureza.

Por isso quer ser livre, livre da *matéria escrava* e procura um Chaveiro do Céu que lhe possa abrir as portas do Mistério. Assim fala em "Aspiração Suprema":

Como os cegos e os nus, pede um abrigo
A Alma que vive a tiritar de frio.
Lembra um arbusto frágil e sombrio
Que necessita do bom sol amigo.

Tem ais de dor de trêmulo mendigo
Oscilante, sonâmbulo, erradio,
É como um tênue, cristalino fio
De estrelas, como etéreo e louro trigo.

E a alma aspira o celestial orvalho.
Aspira o céu, o límpido agasalho,
Sonha, deseja e anseia a luz do Oriente.

Tudo ela inflama de um estranho beijo
E este Anseio, este Sonho, este Desejo
Enche as Esferas soluçantemente.

Eu *amo;* mas em Cruz e Sousa esse amor tem os predicados do *Eros* grego em sua significação simbólica. Não era o Cupido alado. É um complemento da sua esperança, da sua aspiração. Enquanto sua aspiração quer dizer comunhão com as coisas, seu amor é comunhão com os seres, com as almas, na Eternidade:

Se tens sede de Paz e de Esperança,
Se estás cego de Dor e de Pecado,
Valha-te do Amor; o grande abandonado,
Sacia a sede com amor, descansa.

Ah! volta-te a esta zona fresca e mansa
Do Amor e ficarás desafogado,
Hás de ver tudo claro, iluminado
Da luz que uma alma que tem fé alcança.

O coração que é puro e que é contrito
Se sabe ter doçura e ter dolência
Revive nas estrelas do Infinito.

Revive, sim, fica imortal, na essência
Dos anjos paira, não desprende um grito
E fica, como os anjos, na Existência.

Ele mesmo denominou esse amor a *Grande Sede!* Para abrevar-se de amor ele abre as asas para abrigar a todos os desconsolados, porque sua alma tem o vinho e as graças do conforto. Em toda a sua poesia perpassa a nota caridosa, mas sempre como exaltação, como irmanação de seres, como enleamento de almas na peregrinação evolutiva.

Cruz e Sousa é assim um precursor, o grande precursor não de simbolismos e decadentismos, mas de uma vasta poesia panteísta, onde o homem se integra no universo aspirando sempre à mais perfeita integração. O seu gênio, inatingível aos medíocres, abriu *portas de ouro* ainda, infelizmente indesvendadas pela multidão dos pieguistas e sentimentalistas da nossa reviçante sementeira poética. Mas, aqui e ali, vão surgindo olhos que entrevêem os penetrais sagrados. É a sua maior consagração.

In *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 17 mar., 1923.

Cruz e Sousa

Manuel Bandeira

SENTI não ter podido estar presente no saguão da Biblioteca Nacional quando se inaugurou a exposição comemorativa do centenário do nascimento de Cruz e Sousa, ainda que para mim foi melhor ir lá em outro dia, à hora em que os visitantes éramos quatro apenas, um deles a esposa de um neto do poeta, na qual tive o prazer de constatar a mesma cor que os versos imortais dos *Broquéis*, dos *Faróis*, *Últimos Sonetos*, e que a prosa do *Missal* e das *Evocações* tornaram para sempre gloriosa.

No recolhimento que havia na sala quase deserta, pareciame ver o poeta como ele ficou depois da morte, isto é, não mais "no frio sepulcral do desamparo", mas, ao contrário, "formidável, no silêncio das noites estreladas!" Contemplei devotamente sob o vidro dos mostradores as fotografias, os livros, os jornais, tudo enfim onde palpita um pouco da personalidade de exceção que foi o grande negro. Gostei de ver entre os livros a minha *Apresentação da Poesia Brasileira*. Teria gostado de a ver, não fechada, mas aberta na página em que digo: "Dos sofrimentos físicos e morais de sua vida, do seu penoso esforço de ascensão na escala social, do seu sonho místico de uma arte que seria

uma 'eucarística espiritualização', do fundo indômito do seu ser de 'emparedado' dentro da raça desprezada, tirou Cruz e Sousa os acentos patéticos que lhe garantem a perpetuidade de sua obra na literatura brasileira. Não há nesta gritos mais dilacerantes, suspiros mais profundos do que os seus".

Foi com grande emoção que olhei as fotografias do sobradão de Desterro, onde nasceu o poeta, e a modesta casinha de subúrbio em que durante alguns anos morou, os seus retratos e, sobretudo, os seus autógrafos. Emoção que tocou o auge quando meus olhos caíram sobre a primeira lauda manuscrita de "Emparedado", uma das páginas mais fortes e mais lancinantes de sua obra: "Ah, Noite! feiticeira Noite! ó Noite misericordiosa, coroada no trono das Constelações..."

Voltei para casa e reli a página imortal das *Evocações*. O poeta estava enganado: por mais que se fossem acumulando as pedras, por mais alto que subissem as estranhas paredes, "longas, negras, terríficas", ele não ficou emparedado dentro do seu sonho. O seu vulto, a sua voz subiram mais alto e continuam subindo e

> Sorrindo a céus que vão se desvendando,
> A mundos que se vão multiplicando,
> A portas de ouro que se vão abrindo!

In *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 19 nov., 1961.

Terceira Parte

ABORDAGENS ESPECÍFICAS

Quatro Estudos Sobre Cruz e Sousa

Roger Bastide

I — A Nostalgia do Branco

> "Tu és dos de Cam, maldito, réprobo, anatematizado. Falas em Abstrações, em Formas, em Espiritualidade, em Requintes, em Sonhos! Como se tu fosses das raças de ouro e da aurora, se viesses dos arianos, depurados por todas as civilizações, célula por célula..."

A arte, em todos os lugares e em todos os tempos, tem sido sempre um meio de classificação social. Isso seria demonstrável para a Europa, estudando-se a origem dos artistas, com a ajuda do método de Sorokin. Porém, não é esse o objeto do presente estudo. O que nos interessa é o Brasil e a ascensão do homem de cor. Ora, se a ascensão da mulher de cor se faz pelo amor físico e pela utilização de sua beleza exótica, a do homem ocorre, antes de tudo, em virtude de seus dons artísticos. É pela música, a escultura ou a poesia que ele se eleva na escala social. Poder-se-ia multiplicar exemplos disso na História do

Brasil, principalmente a partir do Império. Mas, existe um caso particularmente típico: o de Cruz e Sousa.

Se há uma poesia essencialmente nórdica, essa será exatamente a poesia simbolista. É necessário procurar as suas origens no *lied* alemão e sobretudo na poesia inglesa. Em França, onde o simbolismo assumiu a forma mais sistemática, seus adeptos se encontravam entre os poetas do Norte e nunca conseguiu agrado no Sul, a tal ponto que perguntam de boa-fé se os povos do Sul não eram refratários ao gênio poético. O único discípulo meridional de Mallarmé foi Paul Valery, que só se tornou original quebrando, após longo silêncio, o feitiço do simbolismo. Não há dúvida de que a filosofia subjacente a essa forma poética é uma filosofia mediterrânea: o platonismo. Porém, depois do princípio do século XVI, o platonismo (que se apresentou pela primeira vez com o caráter simbolista em Maurice Scéve, um lionês) desapareceu dos países do Sul para refugiar-se na Inglaterra, onde se mantém até os nossos dias. É, pois, um platonismo inglesado, nórdico, que admiramos na arte moderna. Não são temas simbolistas: o calor luminoso do sol, mas sim o frio límpido da lua; não a cabeleira negra, mas a cabeleira dourada dos nórdicos, ou o outono dos cabelos ruivos; é o cisne e é a neve; é o céu cinza das planícies do Norte. Como se poderá explicar então que o maior representante da escola simbolista no Brasil seja um descendente de africanos, um filho de escravos, um negro que encontrou sempre pelo seu caminho, para detê-lo, o preconceito de cor? Há aí um verdadeiro paradoxo, que só se pode explicar pelo caráter "classificador" do simbolismo.

Não há dúvida de que existe uma outra explicação possível: a influência do meio. Cruz e Sousa nasceu em Santa Catarina, onde a influência alemã é naturalmente muito mais forte: entre os seus mestres encontra-se um alemão como Fritz Müller, e ele sofreu fortemente a influência do pessimismo filosófico germânico, particularmente de Schopenhauer. Poder-se-ia, portanto, pensar que o gosto pela poesia nórdica é nele o resultado da educação. Mas, se nos lembrarmos de que no outro extremo do Brasil, outro homem de cor, Tobias Barreto, foi procurar também a sua inspiração no pensamento germânico, é-nos permitido dizer que existe um fenômeno, cuja explicação só pode ser encontrada numa análise do inconsciente racial, na vontade de mudar mentalmente de cor; é preciso clarear e o melhor meio é procurar a poesia

ou a filosofia dos indivíduos que têm a pele mais clara, isto é, os povos do Norte.

Por conseguinte, o simbolismo de Cruz e Sousa não se explica pelo meio. O simbolismo, aliás, não vingou no Brasil, e o autor de *Missal* ficou aqui quase que como o único grande representante dessa escola. Esse simbolismo se explica, no entanto, pela vontade do poeta de ocultar as suas origens, de subir racialmente, de passar, ao menos em espírito, a linha de cor. É a expressão de uma imensa nostalgia: a de se tornar ariano. E Cruz e Sousa, ele próprio, compreendeu bem isso. Antes de se tornar simbolista, começou com efeito por ser parnasiano, defendendo os dois dogmas essenciais do Parnaso (que jamais renegou): a arte pela arte e a necessidade de seguir as regras técnicas mais exigentes na elaboração do poema. Ora, ele viu que esses dogmas significavam um meio de luta contra suas heranças africanas: "Eu trazia como cadáveres... todos os empirismos preconceituosos e não sei quanta camada morta, quanta raça da África curiosa e desolada. Surgindo de bárbaros tinha de domar outros bárbaros ainda, cujas plumagens de aborígene alacremente flutuavam através dos estilos... O temperamento entortava muito para o lado da África: — era necessário fazê-lo endireitar inteiramente para o lado da Regra, até que o temperamento regulasse a arte como um termômetro"[1]. Mas o simbolismo é alguma coisa mais: é uma arte preciosa, requintada, difícil, cheia de matizes e de delicadeza, que se dirige a uma pequena elite e classifica conseqüentemente o seu adepto no recesso de uma aristocracia da aristocracia. Ora, o autor admite que essa arte sabida o separa de sua mãe, fá-lo romper com suas origens, e se aflige, pois ama ternamente aquela que lhe deu à luz[2], mas coloca, também, o culto da beleza acima de tudo. Assim, Cruz e Sousa sentia nitidamente que a arte era um meio de abolir a fronteira que a sociedade colocava entre os filhos de escravos africanos e os filhos dos brancos livres; é por isso que foi logo ao tipo que lhe pareceu o mais ariano de todos.

Essa nostalgia da cor branca marca a sua obra, sob as formas mais diversas. Primeiramente, a nostalgia da mulher branca, mais particularmente da alemã de olhos azuis, de cabelos louros,

[1] *Evocações* ("Emparedado").
[2] *Obras Completas de Cruz e Sousa*, p. 147, t. II.

de face pálida ou levemente rosada, e isso desde seus primeiros poemas ("Papoula"), mais sobretudo nos *Broquéis.*

> Alta, a frescura da magnólia fresca,
> a cor nupcial da flor de laranjeira,
> Doces tons d'ouro de mulher tudesca...

Eram-lhe caros esses temas. Na "Lubricidade", sonha ser uma serpente para poder se perder "Nos flavos turbilhões dos teus cabelos" e canta alhures ainda os seios da mulher, "oásis brancos", e suas mãos, "mãos de claros veros". Para além do corpo branco, o que ele deseja estreitar em seus braços é todo o país do Norte, é a Europa dos arianos. Através de seu corpo estendido junto ao da mulher cantada, ele sente todas as ondulações dessas regiões do Norte:

> "A longa ondulação de águas do Reno"[3].

No entanto, ele se casará com uma brasileira de cor. Mas, no admirável poema em prosa que lhe dedica, passará também do negro ao branco, cantará a sua "alma de forma singela e branca de hóstia", o timbre argentino de sua voz e fará de sua "nubiana" um ser vaporoso e quase espiritual[4].

Existe mesmo uma parte de sua obra que ilustra claramente a lei psicanalítica da "transferência", estudada por Freud na elaboração do sonho. É quando o poeta relata o seu desejo de ver, visitar, partir para o país do Norte, para as planícies nevadas ou geladas. A libido transfere-se do fim para os meios, mas trata-se sempre do mesmo desejo sexual, da mesma nostalgia que Gilber-

[3] Ver "Papoula", "Visão da Morte", "Beleza Morta", "Tuberculosa", "Lenda dos Campos", "A Janela", como expressões dessa nostalgia da mulher do tipo germânico.

[4] *Missal* ("Núbia"). Cf. em *Evocações*: "O Sonho do Idiota". Cruz e Sousa vai procurar os seres mais miseráveis para os sublimar, os eterizar; mas o que ele fez pelos infelizes em geral, fez ainda mais para os indivíduos de sua raça, sua mulher, como já vimos, e pelos seus pais ("Evocações de Fantasmas"). "Piedosa" é particularmente interessante sobre esse ponto de vista, que dos braços negros de sua mulher faz "um sonho branco", e quando ouve os sinos tocarem o *Angelus* "nos nossos mútuos e comuns gemidos". Mesmo o canto do mar assume para ele o aspecto de um salmo luterano, *Obras,* II, p. 141.

to Freire descreveu entre os portugueses morenos, da virgem de pele leitosa e de cabelos dourados[5].

Mas o desejo físico se transforma nele em uma nostalgia estética. O simbolismo europeu é essencialmente a apologia do branco. Basta reler Mallarmé, e particularmente *Hérodiade*, para se ter essa convicção, ou ainda certos sonetos como "Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui..." É essa busca da brancura que Cruz e Sousa tomou de empréstimo à poesia ocidental; mas exagerou-a ainda e fez dela a característica essencial de sua obra. Se se abrir a sua primeira coletânea em prosa, *Missal*, percebe-se sem dúvida que o negro e o branco dominam, mas a gema das cores ainda permanece rica. Usando de um processo que Mabilleau empregou para Victor Hugo e que lhe permitiu estudar o evoluir da visão desse poeta (a passagem de sete para três e depois duas cores), eu me diverti em fazer a estatística das evocações coloridas através da obra de Cruz e Sousa. Ora o azul, o verde, o vermelho, o roxo, que representam um certo papel no *Missal*, desaparecem nos *Broquéis* (três epítetos verdes, um roxo...), enquanto o branco em seus diversos tons, branco puro, lunar, de neve, de nuvens, luminoso, cristalino, de marfim, leitoso, de espuma, opaco ou pérola, volta 169 vezes. As duas cores mais importantes são a seguir, o ouro, 18, e o rosa-pálido, 10. Posteriormente, a predominância do branco diminuirá, pouco mais ou menos da metade nos *Faróis* para deixar mais lugar à poesia noturna. Voltaremos a ela. Mas seria interessante fazer um estudo completo dos epítetos e dos substantivos coloridos em Cruz e Sousa, como reveladores das nostalgias interiores. Encontrar-se-iam, então, coisas curiosas: o vinho, por exemplo, nunca é vermelho, durante o período de arianização é sempre de ouro líquido, e durante a fase noturna torna-se negro.

Fiquemos por ora na nostalgia do branco, no poeta que salmodia:

> Ó Formas alvas, brancas, Formas claras
> De luares, de neves, de neblinas!...[6]

[5] *Missal* ("A Janela", "Aparição da Noite").
[6] "Antífona", "Sonho Branco", "Lua", "Cristais", "Angelus", etc.

A música de seus versos indica então a mesma preocupação de encontrar no simbolismo o meio de passar a linha de cor. O que caracteriza a música negra é a importância do ritmo e o uso do tambor. E o que caracteriza a música simbolista, sobretudo em Verlaine, é a linha melódica, a doçura, os suspiros longos dos violinos. É bem essa música que Cruz e Sousa coloca nos seus versos, para fazer esquecer o ritmo selvagem e profundo do tantã; uma música que canta docemente, em menor, que canta e violiniza, por exemplo, nos "Violões que Choram".[7] Tem-se igualmente o hábito de considerar a raça africana como violentamente sexual, lúbrica mesmo, e tem-se distinguido o seu animismo ou seu "manismo" selvagem do espiritualismo requintado dos cristãos. Aqui também o simbolismo, que foi uma poesia da castidade, da pureza, da esterilidade feminina (o branco, sob a sua forma simbólica) e que, como já disse, subentende o espiritualismo platônico, dava ao nosso escritor a vantagem de fazer com que esquecessem suas origens, e de que o considerassem quem melhor exprimia as formas mais altas e mais requintadas do idealismo europeu. Eis por que leva o culto da castidade até as formas patológicas que lhe dá Mallarmé, a apologia da esterilidade, da mulher inviolada e da morte. E como em Mallarmé, nele esse culto se liga ao da luz lunar, da neve imaculada e da água presa no gelo.

Parece pois que, se o simbolismo se encontra num poeta negro, não é entretanto em conseqüência de uma secreta correspondência entre certa forma de poesia e de certo temperamento racial, mas, ao contrário, como um meio de lutar e de fazer esquecer esse temperamento, como um meio de classificação racial. Mas também como um meio de classificação social. Porque o negro no Brasil foi menos o africano do que o antigo escravo, o homem que exercia um trabalho forçado, que estava na camada mais baixa da escala social. Sabe-se como foi dura a vida para Cruz e Sousa e que materialmente ele não pôde subir muito alto[8]. Mas nem por isso a sua vontade de ascensão foi menos forte e, como nesses casos não há meias medidas, também o foi a sua vontade de aristocratização. Muito jovem, procurava, segundo o testemunho dos seus contemporâneos, a solução na atitude distante, superior hierática e na elegância do costume,

[7] *Faróis* ("Violões que Choram"). Cf. *Broquéis* ("Música Misteriosa").
[8] Ver a introdução de Nestor Vitor às *Obras Completas* de Cruz e Sousa.

sempre requintado[9]. Aqui igualmente o simbolismo lhe permitia realizar, melhor ainda do que no Parnaso, essa promessa de aristocratização. A torre de marfim, o poema obscuro, compreensível a uma pequena minoria, a cultura doentia da inteligência e da sensibilidade, o horror à vulgaridade, uma arte de reticências e de sutilezas, eis o que oferece o maior poeta afro-brasileiro para provar a sua aristocracia. Tornar-se-á também o tipo mesmo do esteta, aquele que, como ele disse, se recusa às sensações elementares, físicas, terrestres, para sentir unicamente com seus nervos, com suas fibras, as sensações mais etéreas, aquelas que escapam ao comum dos mortais[10]. Assim, a sociedade deseja rebaixá-lo, mas ela nada pode sobre o seu espírito de artista. De chofre, coloca-se no primeiro plano, na elite da poesia pura: "Ele é o supercivilizado dos sentidos"[11]. Frase bem expressiva, que revela a verdadeira significação sociológica do paradoxo que enunciamos no começo: como conseguiu esse filho de africanos ter sido o mais nórdico de todos os poetas do Brasil?

Conseguiu, no entanto, esquecer a sua raça? "Artista?! Loucura! Loucura! Pode lá isso ser se tu vens dessa longínqua região desolada, lá do fundo exótico dessa África sugestiva, gemente. Criação dolorosa e sanguinolenta de Satãs revelados"[12], grita-lhe a sociedade. E ele mesmo, aceitando a sua sorte, reconhecendo que não pertence à raça dos eleitos (estamos numa época em que a teoria da desigualdade das raças é tão poderosa), geme: "Então claramente, vejo e sinto, desiludido das Coisas, dos Homens e do Mundo, que o que eu supunha, embriagamento, arrebatamento de amor nas tuas asas, ó loira Águia Germânica! — nada mais foi que o sonambulismo de um sonho à beira dos rios marginados de resinosos alcentros em flor, na dolência da lua nebulosa e fria..."[13] Cruz e Sousa é repelido pela sua raça e condenado, felizmente, a ser muito mais do que um grande poeta simbolista, o mais admirável cantor de seu povo.

9 "Gastava tudo o que ganhava... em trajes variados, finos e bem-feitos", diz Várzea.
10 *Obras Completas*, II, p. 195.
11 *Evocações*. ("Emparedado").
12 *Idem*.
13 *Missal* ("Estesia Eslava").

II — A Poesia Noturna de Cruz e Sousa

Ah! Noite original, noite desconsolada...
Volúpias, seduções, encantos feiticeiros
Andam a embalsamar teu seio tenebroso,
Oh! Grande Monja negra e transfiguradora,
Magia sem igual dos páramos eternos,
Quem assim te criou, selvagem Sonhadora,
Da carícia de céus e das regiões de infernos?

Há um ou dois anos J. Cassou publicou interessante artigo em que estudava no seu conjunto o que se costuma chamar a poesia da noite. Mas a sua documentação ficou incompleta, pois baseou-se somente nas literaturas alemã e inglesa e na mística espanhola. Temos no Brasil um comovente poeta da noite, poeta que nela procurou a sua inspiração mais profunda.

"Ah Noite! Feiticeira Noite! Oh! Noite misericordiosa, coroada no trono das Constelações pela tiara de prata e diamante do Luar... Oh! Noite Melancólica! Soturna! Voz triste, recordativamente triste, de tudo que está morto, acabado, perdido nas correntes eternas dos abismos bramantes do Nada, ó Noite meditativa! Fecunda-me, penetra-me."[1]

E, a fim de assimilá-la mais intimamente ao seu interior, fê-la segundo a sua própria expressão "a hóstia negra", que engole e que para o futuro viverá nele, uma vida divina. Porém, o mais interessante é que Cruz e Sousa trouxe à literatura uma nova concepção dessa poesia noturna; certamente orquestrou temas antigos, mas também acrescentou-lhe novos; pretendeu ir, como ele próprio disse, "até a uma nova e inédita interpretação visual da cor negra"[2]. Se conseguiu atingi-la foi por ter "pensado a noite" como africano. No nosso primeiro estudo, vimos na nostalgia da brancura o esforço de ascensão social do homem de cor. Desejamos ver agora, no lado noturno do nosso poeta, o que ele colocou de sangue negro, de heranças ancestrais nas veias dos seus poemas.

Começaremos pelos temas banais para aos poucos alcançarmos o que existe de original e de novo nessa poesia. Primeira-

[1] *Evocações.*
[2] *Obras,* II, p. 217.

mente a noite, destruindo as linhas e as prisões das coisas, transforma o mundo em uma espécie de vácuo sombrio, de matriz quente e viva em que é bom se perder e se anular. É o tema que chamarei "místico", estando bem entendido que não se trata da mística noturna de São João da Cruz, mas sim daquela dos hindus, que Cruz e Sousa tomou de Schopenhauer e fez sua.

Não é, portanto, a morte dos sentidos e da inteligência para se afundar nas trevas de Deus; mas a fusão com a natureza, uma concepção noturna do panteísmo: "Esse luto, essa noite, essa treva — é o que eu desejo... Treva sem fim, que seja o meu manto sem estrelas, que eu arraste indiferente e obscuro pelo mundo afora, arredado dos homens e das coisas, confundido no supremo movimento da natureza, como um ignorado braço do rio, que através de profundas selvas escuras vai sombria e misteriosamente morrer no mar"[3]. Porém, já o lado africano do poeta filtra, atravessa, deixa-se adivinhar através dessa noite "búdica" pelo sentimento cósmico que invade o autor, a angústia surda que sobe das coisas, a intuição das forças sagradas, logo uma poesia que capta o maná das trevas noturnas para o introduzir na magia dos versos.

Outro tema que ocupa um lugar importante é o "lunar". Por ele Cruz e Sousa reconcilia numa síntese superior a nostalgia do branco, a luz fria, a castidade virginal e o lado noturno do seu ser. É, aliás, um tema equívoco em Cruz e Sousa, apresentando-se sob dois aspectos: ora a noite lunar é a doce consoladora, aquela que acalma e faz esquecer a maldade dos homens; outras vezes é o símbolo da esterilidade e da morte. Como quer que seja, trata-se aqui também de um empréstimo, e desta vez ao simbolismo. Todavia nisso ainda o gênio do poeta renova o tema em alguns dos seus elementos, africanizando-o. Já dissemos que na sua vontade de ascensão Cruz e Sousa procurava no estetismo o meio de se tornar "supercivilizado"; recusava-se às sensações vulgares e buscava, na vida noturna, uma hiperestesia de seus nervos, uma aristocratização de sua sensibilidade. Mas, por um curioso artifício, é no momento em que acredita ter mais do que franqueado a linha de cor que reencontra a África. Pois os nervos aguçados pela noite, os sentidos metamorfoseados pelas trevas, permitem-lhe um conhecimento superorgânico das coisas,

[3] "I", pp. 29-30.

a descoberta de fenômenos desconhecidos e mesmo a maneira de penetrar o segredo do Além, numa palavra, uma visão mágica do mundo. Vê-se aí toda a diferença que nos separa da poesia européia. O simbolismo quer encontrar na hiperestesia um modo de descobrir correspondências: os perfumes, as cores, os sons se correspondem; o processo revela, ao contrário, em Cruz e Sousa, as potências misteriosas dos feiticeiros e dos *medicine men*. Poderão objetar-me certamente o caso de Novalis, que foi um cantor da noite e o criador de uma mística mágica, mas a magia de Novalis se conserva em parte bem ocidental. Procura criar, utilizar as forças secretas do Universo, é em suma dirigida pela ação, enquanto a magia de Cruz e Sousa é conhecimento, intuição[4].

A noite apresenta dois aspectos na obra de Cruz e Sousa. Ora, muito doce e muito boa, como se fora uma carícia do céu, ou um vôo de anjos brancos: é noite dos simbolistas. Ora, a noite feiticeira, satânica, povoada de terrores e fantasmas. É o que chamarei o tema da noite africana. Cruz e Sousa aceitou a sua raça. Aceitou a sua mãe negra, que não pôde beijar no momento da morte. Mas a alma dela não consegue partir sem que lhe prestem as últimas homenagens; volta por isso, durante a noite, tortura o filho que se debate, porém compreende que não há mais nada a fazer e que carregará sempre consigo essa Sombra, que a África está colada à sua própria alma. Mas, coisa curiosa[5], aceita no mesmo tempo os preconceitos do branco para com o negro, considerado um ser amaldiçoado por Deus, levado ao desespero, impelido para o pecado, a luxúria e a orgia. É o que faz que, ajudado pela confusão da cor: negra — noite negra, revele o seu africanismo no lado noturno de seu ser: o lado satânico e demoníaco. É nessa parte de sua obra que brilha a originalidade do poeta brasileiro, sendo alguns dos seus poemas,

[4] "Luar de Lágrimas", "Lua", "As Estrelas", "Flores da Lua", "Maya Negra", "Vinha", "Aparição da Noite, à Noite...". O laço entre a sensibilidade do supercivilizado e a magia africana é bem marcado no "Emparedado", onde ele afirma que não pertence "à velha árvore genealógica das intelectualidades médias", mas que é aquele que compreende as Vozes que sobem "do fundo mucilaginoso do Mar ou dos mistérios da noite, possivelmente da grande lira noturna do Inferno".

[5] "A Sombra" (*Evocações*).

como o "Emparedado", iguais aos mais belos poemas dos negros dos Estados Unidos[6].

Simbolismo trágico: Branco, o homem branco, o Europeu, o cristianismo, a virtude, mas também a esterilidade, o frio, a neve mortífera. Negro, o africano, a luxúria, o pecado, o fetichismo, mas também a vida, a fecundação, a força criadora — a dor. Antítese que se encontra nos dois crucifixos: o de marfim, crucifixo luminoso, o Cristo da salvação, e o de bronze, o crucifixo obscuro, o Cristo do pecado.

Com efeito, por uma transposição extraordinária, ver-se-á nele sob uma forma mais culta, um fenômeno análogo ao do sincretismo religioso afro-brasileiro entre os santos católicos e os orixás; o Cristo de Cruz e Sousa se transforma em um Cristo carnal e luxurioso, como o poeta percebe nas estátuas dos santos das capelas místicas "sob aquelas rígidas carnes mortificados, frêmitos vivos do sangue envenenado e demoníaco do pecado"[7].

Penetremos nessa noite. É a noite em que ressoa "aquela monotonia" de música "lembrando o banzo, do selvagem e torturante candomblé"[8]. É a noite de "Pressago", atravessada de lobisomens e de feiticeiros, visitadas pelas almas do outro mundo.

> No lago morto, ondulando
> Dentre o luar notivagando[9].

É a noite em que saem todos os miseráveis, os bêbedos, os paralíticos, os cegos

> Faróis à noite apagados
> por ventos desesperados.

titubeando pelos caminhos obscuros, quase alucinados pela música selvagem da tempestade sobre o mar, errando "entre a chuva e a lama"[10], a noite em que se abrem as flores misteriosas do

6 "Emparedado" (*Evocações*).
7 "Cristo de Bronze" (*Broquéis*), "Sob as Naves" (Missal).
8 Introdução de Nestor Vítor às *Obras* de Cruz e Sousa.
9 *Faróis*, p. 214.
10 *Faróis*, p. 241.

pecado, as flores venenosas do vício, onde os batuques realizam "a dança do ventre"[11] e que domina do alto do céu, a

> Lua absíntica, verde, feiticeira,
> Pasmada como um vício monstruoso[12].

Em uma palavra, é a noite dessa África, "de espasmos de Desespero, gigantescamente medonha, absurdamente ululante" — pesadelo de sombras macabras — "visão vulpurgiana de terríveis e convulsos soluços noturnos"[13].

E a essa noite da terra corresponde uma outra noite, a da carne das pretas. Ele dedicou à sua mulher alguns dos seus mais magníficos poemas: "Seu sangue quente, aceso em púrpuras de luxúria, através da pele sombria e veludosa, recorda avermelhamentos de aurora dentre uma penumbra de noite", diz ele, unindo assim o tema da noite africana ao da noite simbolista, o da brancura e da pureza. Aliás o tema africano domina: "Noturna e carnívora planta bárbara, ardente e venenosa da Núbia", apoteose do amor carnal, glorificação do sexo, tulipa negra, abrindo-se para o amor e para a vida. É possível ser sobretudo, ao amor pela sua mulher, mais do que à sua mãe e ainda à aceitação desse "Duplo" que o freqüenta e o penetra, que se deve esse reconhecimento, por parte de Cruz e Sousa, do lado noturno e africano de sua alma que fez dele um inesquecível poeta. Gavita — sua esposa — teve uma crise de loucura e foi essa crise para ele como que revelação do gênio estranho da Africa[14].

Sabe-se que as nevroses destruindo, ao menos momentaneamente, as mais altas funções e conseqüentemente as mais recentes aquisições da inteligência, têm como resultado uma volta ao primitivo. É a famosa lei da regressão dos médicos psicólogos. E eis que a loucura caindo sobre sua mulher, a brasileira, sua companheira de civilização, desaparece, e a africana mística e selvagem ressurge do fundo do inconsciente, "rezando e soluçando baixinho rezas bárbaras", "baladas negras". Assim o tema da loucura se junta ao da noite. Cruz e Sousa faz uma espécie

11 *Broquéis*, p. 105
12 *Últimos Sonetos*, p. 381.
13 "Emparedado".
14 Cf. "Afra", "Ressurreição", "Piedosa", "Meu Filho", "Núbia", "Tenebrosa", etc.

de descida nas trevas, um sepultamento noturno. Mas essa noite da inteligência é uma noite da África, no sentido de uma tomada de posse pelos espíritos, uma queda de santo. Gavita nos aparece então, antes de sua ascensão para a luz, como um "fetiche" demoníaco, quebrando, destruindo pela sua magia negra a nostalgia da brancura de Cruz e Sousa.

É a luta que forja os valores. Sem nenhum preconceito de cor, sem nenhuma barreira social, é evidente que não poderá existir uma arte original de reivindicação racial. Na medida em que o Brasil ignora a linha de cor, Cruz e Sousa é um poeta do Ocidente, mas na medida em que, sob a igualdade jurídica, certos preconceitos continuam a viver — e um poeta sofre isso mais do que qualquer outro — é ele repelido para sua raça. Aceitando então o que o branco diz dela, num grito magnífico de orgulho, transforma o inferno em céu, descobre uma nova beleza que procura considerar uma monstruosidade. É a existência, pois, de um preconceito contra os antigos escravos que permite a Cruz e Sousa ultrapassar o simbolismo e criar uma poesia inédita com o lado noturno do seu ser.

III — Cruz e Sousa e Baudelaire
(Estudo de Literatura Comparada)

> "Qual é a cor da minha forma, do meu sentir? Qual é a cor da tempestade de dilacerações que me abala? Qual a dos meus sonhos e gritos? Qual a dos meus desejos e febres?"

A verdadeira originalidade não consiste forçosamente na descoberta de temas novos, mas na maneira nova de os tratar. Já vimos Cruz e Sousa ir procurar em Mallarmé a arte mais secreta, mais requintada, mais etérea; dando-lhe, porém, um acento novo porque o conduziu uma vontade de ascensão social.

Podemos fazer a mesma demonstração, comparando-o com Baudelaire.

Primeiramente existe um processo técnico comum aos dois: é a repetição da mesma idéia sob formas diferentes, o poema propriamente dito e o poema em prosa. Assim, o "Cristo de Marfim" reaparece no "Astro Frio", como "Bêbado" voltará em "Bêbados". Mas tanto na prosa como nos versos nunca Cruz e Sousa desenvolve uma tema baudelairiano na sua totalidade poé-

tica. Ele encerra somente, resvala pelo seu próprio pensamento, introduz numa linha melódica original alguns temas musicais de Baudelaire, que se juntam momentaneamente aos seus, trocam notas e se separam e se desvanecem. Mas exatamente por não se apresentarem nunca sozinhos, por não passarem de flutuantes sobre uma superfície poética estranha, assumem significação bem diversa da que tinham nas *Fleurs du Mal*. Examinaremos rapidamente essas mudanças de sentido, porque nelas vamos encontrar também a idéia central que nos guiou nesse estudo: a da criação de uma poesia afro-brasileira.

A grande tentação do homem branco é a mulher de cor. Conhecem-se os admiráveis versos que Baudelaire dedicou à Vênus negra. Os cantos em homenagem a Gavita são naturalmente levados a retomar alguns traços baudelairianos. Mas aqui é o homem de cor que canta e conseqüentemente não pode dirigir-se à mulher noturna como a algo perturbador, nem procurar nela um "veneno" intelectual. É levado a renovar o tema da Vênus negra, a descobrir nessa obscuridade da pele a claridade branca das noites lunares, a adivinhar nas veias sombrias a rosa da aurora, a fazer, enfim, do excesso amoroso, não mais como Baudelaire, um meio de se enterrar, de se perder no pecado, mas, ao contrário, uma técnica em vista de hiperestesiar os nervos e que lhe possibilite pressentir o mundo platônico das Essências supraterrestres, logo um novo espiritualismo. Assim, a cor preta transforma-se numa sombra dolente de camélias brancas. E reencontramos aqui essa nostalgia de que tratamos no nosso primeiro estudo.

Outro tema baudelairiano é o da cabeleira. Floresta tropical, descoberta de perfumes exóticos, oceano de prazer. Mallarmé deu outra significação ao tema, substituindo a cabeleira negra pelo capacete dourado da nórdica. Um e outro se encontram em Cruz e Sousa: a loura ou ruiva nórdica liga-se ao desejo da mulher branca, da Loreley germânica, e a outra sombria e quente, ao lado noturno de sua poesia.

O vinho é ainda um tema caro a Baudelaire. Vinho dos amantes, vinho do assassino. Cruz e Sousa viu também a poesia da embriaguez. Mas não a ligou à dos paraísos artificiais como seu predecessor. Empresta-lhe apenas o elemento da loucura patética, junta-a aos temas noturnos da morte ("a noite de teu caixão"), do cego, da miséria. Baudelaire se inclinara sobre todos os destroços da humanidade, os velhinhos, as velhinhas, os in-

fortunados que transitam pelas ruas, seus irmãos na desgraça. Era o seu aspecto lamentável que o retinha e ele procurava sempre nesse aspecto o traço do pecado original, que lhe permitia exasperar a sua nostalgia e pureza de beleza. Cruz e Sousa, ainda que seus últimos sonetos se elevem ao mais alto cume da fé, não parece, no entanto, prender-se a esse elemento do pecado original. Esse dogma lhe é estranho. É-lhe imposto de fora, pelo meio católico em que vive; aceita o pecado não como estigma da humanidade, mas sim como estigma de sua raça, e o faz, constrangido, como coisa inerente ao seu sangue africano. Por isso, os infelizes, os cegos e os bêbados são seus irmãos, mas não no pecado, mas na condenação social, na maldição não de Deus, mas dos homens; e eis por que carregam com eles os dois aspectos da poesia afro-brasileira: o aspecto noturno (os cegos realizam a noite interior com seus olhos doentes) e o aspecto nostálgico do branco.

De onde trazes essa bruma,
Toda essa névoa glacial
De flor de lânguida espuma.

Até o próprio tema baudelairiano da putrefação, da criança, devorada pelos vermes se encontra em Cruz e Sousa. Por exemplo, no "Inexorável". Mas o que Baudelaire aceita alegremente (a morte alegre) é para Cruz e Sousa um tormento. A morte não é para ele um aniquilamento — o único aniquilamento que aceita é o seu sofrimento na noite consoladora — mas uma nova vida, a do "Duplo", no Espírito que voa nas trevas da noite. Alguns poderão ver aí, como que surgindo do inconsciente ancestral, um velho vestígio do "manismo" africano. Em todo o caso, o tema da morte se prende nele, ao da Noite, o que não se dá em Baudelaire, à mais inexorável das noites, a do abismo profundo; e esse medo patológico do abismo é algo que lhe é peculiar e toma na sua obra um aspecto alucinatório; os olhos, as narinas, a boca, todas as aberturas do corpo tornam-se no seu pensamento, em relação à vala mortuária, objetos de terror, entradas de cavernas demoníacas.

Em resumo, se compararmos os temas baudelairianos tal qual estão nos *Poèmes en prose* ou em *Fleurs du Mal* com a maneira com que são tratados por Cruz e Sousa, veremos que a grande diferença reside numa diferença de temperamento. Sob

analogia de forma, jaz um contraste profundo de duas mentalidades diferentes.

Isto porque Baudelaire é, antes do mais, um católico, um católico atormentado pela nostalgia da pureza, levado nas asas do misticismo cristão. Mas este católico sabe que é um poeta perdido, cuja alma não pode mais se salvar. Então, para afogar em si este *élan* inesperado de castidade, jogar-se-á no mal para sentir toda a miséria do pecado. Abandona-se ao amor apaixonado pelos paraísos artificiais, entregar-se-á a todas as formas de luxúria: mas não goza nenhum prazer simplesmente, naturalmente, porque o dogma do pecado original e da condenação divina o persegue constantemente.

A sensibilidade de Cruz e Sousa, pelo contrário, não é católica. A fé religiosa, para ele, será uma conquista da vontade e nunca uma conquista completa. Nele haverá animismo, crença na sobrevivência dos mortos, previsão do outro mundo e misticismo do mundo das puras essências, mas nunca chegaremos até a inteligência divina que as envolve na sua unidade transcendente. Eis por que os temas baudelairianos tomam para ele um outro sentido, porque o amor de uma negra não quer dizer desejo de se perder na luxúria para afogar os gritos da consciência — mas se torna uma passagem do preto ao branco; porque a cabeleira não é um convite à partida, à fuga que leva o católico às terras primitivas, a uma Oceania de Gauguin, onde o pecado original é desconhecido — mas o perfume de tranças desnastradas não passa dum incenso místico que sobe até sua alma; eis por que os feridos pela vida

> Velhinhas quedas e velhinhos quedos
> Cegas, cegos, velhinhas e velhinhos,
> Sepulcros vivos de senis segredos
> Eternamente a caminhar sozinhos.

não são imagem visível do pecado que se grava no corpo mortal, e o começo da purificação, que o pecado de Adão trouxe ao mundo — mas as imagens dos preconceitos sociais, o estigma duma sociedade que se recusa ao amor universal e à fraternidade das raças e das classes.

Não pretendemos passar em revista todas as reminiscências da poesia baudelairiana que atravessam, de quando em vez, a obra do nosso poeta. Há a das correspondências, que lhe per-

mite redescobrir a floresta tropical num nome de mulher, há também a do gato, silencioso e enigmático, e muitas outras ainda. Neste conjunto orquestral, uma ou duas notas conhecidas que se elevam, mudam de valor, desaparecem. Mas desejo, entretanto, assinalar um tema comum a ambos: o da maldição que pesa sobre o poeta, que o faz viver à margem da sociedade, como um ser amaldiçoado, vítima da zombaria e do rancor dos homens e que o leva finalmente à revolta. Mas esse tema sofre igualmente uma transformação profunda, porque se ouve no fundo o grito de uma raça oprimida. Não é impunemente que ele exprime, sobretudo no "Emparedado", essa criação única do mito da África. O poeta, diz ele, na medida mesmo em que é poeta, é um desadaptado, um isolado e revoltado em relação ao meio em que vive. Mas temos a impressão de que, se o poema vai de revolta de esteta à revolta do homem de cor, na realidade a marcha psicológica de seu pensamento é o inverso da ordem lógica de sua prosa. É porque, devido às suas origens sociais, ele já era um desadaptado, um isolado, repelido do meio dos brancos; é porque se ergue contra sua ascensão na hierarquia humana, esse muro de pedras de que fala no fim, que procurou na arte isso a que os sociólogos e psicanalistas chamariam uma "racionalização" de seu desajustamento: metamorfoseou assim o seu protesto racial em uma revolta estética, seu isolamento étnico em isolamento de poeta, a barreira de cor na barreira dos filisteus contra os artistas puros. Por isso pôde dedicar uma das suas obras a Baudelaire, para dizer quanto o compreendia e o amava, quanto era seu irmão de sofrimento. É que Baudelaire lhe trazia um meio de justificar a recusa da sociedade em aceitá-lo; a explicação pela "Nemesis" que paira sobre o poeta. Dessa maneira, transformando a maldição racial em maldição universal, passava a linha de cor com sua própria dor, fazendo dela uma dor ocidental, uma dor européia.

Outros já disseram, melhor do que o poderia fazer, da arte preciosa, do vocabulário sutil. Eu me propus somente, nesses três primeiros estudos, mostrar a gota de sangue negro no elixir de sua poesia; procurar, naquele que parece o mais europeu de todos os poetas brasileiros, as pancadas tumultuosas de um coração africano; melhor ainda, descortinar a criação de uma poesia afro-brasileira. Pareceu-me que não havia melhor método para confirmar a minha demonstração do que estabelecer um paralelo com Baudelaire, estudar com a ajuda do método comparativo,

essa nova descoberta, a repercussão dos temas baudelairianos nos poemas de encantamento de seu irmão de cor de além-mar.

IV — O Lugar de Cruz e Sousa no Movimento Simbolista

Se quisermos compreender a gênese do simbolismo, precisamos, creio eu, remontar até o misticismo. E por aí, até ao que lhe constitui a base filosófica, à teoria das Idéias de Platão.

Para Platão, acima do mundo das formas ilusórias e mutáveis, que é o em que vivemos, um outro há, o único verdadeiramente real, o das Idéias-mães: tudo o que em nosso mundo contemplamos não é mais do que reflexo enfraquecido e empanado dessas verdades substanciais. Os místicos cristãos, subseqüentemente, não considerarão também a natureza senão como uma série de sombras incertas, através das quais podemos discernir as realidades espirituais.

Assim, na Idade Média, aparece o mundo como um grande livro misterioso em que tentamos decifrar os segredos de Deus. Que se deve dizer senão que a lógica do descobrimento não pode ser nem o silogismo, como para os aristotélicos, nem, com mais forte razão, a indução experimental, na qual ninguém pensa ainda e que é talvez somente uma lógica degradada, porque fica na superfície das coisas, mas a lógica analógica. É então que se multiplicam os *Bestiários* e os *Tesouros,* que estabelecem um conjunto completo de correspondências sutis entre o mundo material e o mundo espiritual, entre as esferas celestes e as faculdades da alma, entre as flores e as virtudes. Esses livros, porém, não saem ainda da natureza. São Boaventura vai muito mais longe. Não se trata já de descobrir não sei que simpatias entre as diversas partes do cosmo, mas as coisas concretas são consideradas como os sinais da realidade divina. O mundo é um reflexo e cada objeto que o constitui é uma imagem mais ou menos aproximativa de um dos aspectos da glória celeste.

Tal é, certamente, a raiz do pensamento simbolista. As coisas materiais já não são consideradas realidades verdadeiras, que tenham valor próprio em si mesmas, não são senão símbolos, ou se se preferir o termo, "teofanias". E se a natureza é bela, é porque o assinala o cunho da beleza divina. Abre-se assim novo caminho para a poesia: descobrir, por esforço de in-

tuição imaginativa, através da casca das coisas, o mundo das Idéias.

Infelizmente, a poesia da Idade Média não saberá enveredar por essa via, que tão fecunda teria podido ser. Deteve-se na alegoria. Ora, há entre o símbolo e a alegoria uma diferença essencial. Se ambos são meios de ligação entre a idéia e as coisas, no símbolo parte-se das coisas para ir à idéia, ao passo que na alegoria se parte da idéia para chegar às coisas. Se se quer, por exemplo, exprimir, em forma material, a idéia de doçura, notar-se-á que o cordeiro é um animal terno e bom, e o cordeiro tornar-se-á assim a imagem da doçura. A alegoria é, portanto, um processo artificial, uma construção do espírito, e fica, por isso mesmo, como coisa fria, estéril. Daí, o insucesso da poesia medieval, dos *Grands Rhétoriqueurs*, por exemplo, ou do *Romance da Rosa*.

Houve, no começo do século XVI, uma renascença do platonismo na Itália e depois em França, e, conseqüentemente, para a literatura nova oportunidade de simbolismo. Tentou aproveitá-la Maurício Scève. Sua obra é, com justa razão, considerada a primeira forma do simbolismo e seu nome é o de um precursor. Mas Ronsard e seus discípulos, levando a poesia para os recém-descobertos caminhos da antiguidade grega e romana, pregando a volta à literatura pagã, isto é, a uma literatura que se ostenta com a beleza material das coisas, que com ela goza deliciosamente e que outra não quer conhecer, fez-se frustrar-se a tentativa de Maurício Scève e afastou a poesia do caminho do simbolismo.

É agora na Espanha que devemos reencontrar o itinerário interrompido na França. E assim é porque a Espanha se torna a pátria trágica dos grandes místicos. Mais, porém, do que Santa Teresa, que foi estragada do ponto de vista do simbolismo pela influência dos jesuítas e cuja meditação é uma utilização dos sentidos e da memória, em suma de nossas funções naturais, é em São João da Cruz que o pensamento simbólico recupera todos os seus direitos. Não certamente porque não encontramos símbolos em Santa Teresa, mas são eles em geral símbolos herdados, tradicionais, como o casamento místico, e principalmente a alegoria domina com os "castelos interiores da alma". Em São João da Cruz, que foi admiravelmente estudado deste ponto de vista por M. Baruzi, o símbolo não é uma imagem tomada voluntariamente pelo escritor para descrever sua própria experiên-

cia, mas é uma criação estética que é experiência ao mesmo tempo que explicação dessa experiência, é um produto da vida mística e não uma imagem dessa vida: "Haveria" — diz M. Baruzi — "uma tão íntima fusão da imagem e da experiência que não podemos falar de esforço para figurar plasticamente um drama interior... Não haveria mais tradução por um símbolo de uma experiência: haveria, no sentido estrito da palavra, experiência simbólica."

Assim, o misticismo termina forçosamente em poesia ou em música; quando São João volta de sua aventura espiritual, ainda todo deslumbrado de Deus, quando a iluminação e o êxtase terminam, não acha que as palavras sejam capazes de dizer o inefável, porque as pobres palavras de que nos servimos são as palavras da "tribo", como diz F. Bacon, desvalorizadas por terem rolado através dos séculos em tantas bocas profanas, e ele é obrigado a recorrer a imagens, mas imagens vividas, que ainda guardam em si um pouco do fogo divino, como aquela da *Noite escura.*

Achamos, pois, no pensamento místico da Espanha a forma mais alta do que formará mais tarde o fundo da poesia simbolista, a saber, a existência de um tipo especial de experiência psicológica: a experiência simbólica. O símbolo, que em São Boaventura ainda não era senão um método, tornou-se agora uma vida. A poesia simbolista pôde nascer. E, se não nasceu mais cedo, foi por culpa da influência do classicismo, que herdara da Renascença a idéia da primazia da beleza pagã, portanto da crosta superficial das coisas, e que dominava nesse momento em todo os países. Foi ela que secou as fontes do lirismo que borbulhavam da obra de um São João da Cruz.

Para que essas fontes se reabrissem, era preciso que o classicismo fosse morto. Foi a tarefa do romantismo. Mas, entre o romantismo e o simbolismo, muitos anos se escoaram! Como explicar esse retardamento?

Na Alemanha, a princípio, o misticismo cultivado não foi o misticismo cristão, mas o da Índia. O romantismo alemão caiu no orientalismo. Ora, a especulação hindu, se vê no mundo uma grande ilusão, não faz dela contudo o reflexo de realidades ideais; ela vai dar no nirvana e no culto do nada, numa teoria da dissolução, e não no símbolo. Na França, o romantismo de Lamartine era por demais espiritualista, no mau sentido do termo, para dar coisa diferente de efusões sentimentais; Victor

Hugo não tinha temperamento romântico, e não procurou nestas escolas senão uma certa decoração. Ficam somente Gérard de Nerval e Baudelaire.

Ora, este grande poeta satânico redescobre o caminho da Idade Média, o cosmo considerado como um sistema de analogias. Por aí, prepara ele o simbolismo, que o reconhecerá como um de seus precursores. Mas há ainda entre *Les Fleurs du Mal* e Mallarmé toda a distância que separa os *Tesouros* e *Bestiários* de São Boaventura. Baudelaire não transcende o mundo da natureza e as analogias de que ele fala são analogias entre os diversos compartimentos que a constituem:

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent,
Il est des parfums frais comme des chairs d'enfant,
Doux comme des hautbois, verts comme des prairies...

Para que se possa passar dessas correspondências terrestres para a matéria símbolo da idéia, é preciso fazer reviver ou o misticismo ou, ao menos, o platonismo.

O misticismo, porém, não mais existia então, a não ser em forma esporádica e tímida; assim, ele era incapaz de criar um clima suficiente como tinha sido o caso na Espanha. O platonismo, pelo contrário, nunca estivera completamente morto, tinha sobrevivido, tinha-se refugiado numa ilha, na Inglaterra, onde sempre existiu uma tradição platônica desde Berkeley até os nossos dias, como ainda hoje se vê, por exemplo, nos romances de Morgan. É dessa tradição que vai nascer a poesia simbolista francesa. Mallarmé é professor de inglês e a sua poesia bebeu nas fontes da poesia inglesa.

Entre a escola romântica e a escola simbolista, intercala-se, porém, na literatura francesa, a escola do Parnaso. Sabe-se que o que a caracteriza é, antes de tudo, o culto exclusivo da forma, da matéria verbal, e a religião da beleza. É de certo modo para a poesia o que o materialismo é para a filosofia.

Mallarmé estreou no parnasianismo e os primeiros anos marcam sempre um espírito. Quando tudo se transformava em redor dele, quando a maior revolução da métrica tinha começado com o verso livre, Mallarmé ficou fiel até o fim às formas tradicionais, às regras prosódicas clássicas, ao verso bem-feito e

ao soneto. O drama de Mallarmé está aí: ele foi simultaneamente, o que parece sobremodo contraditório, um parnasiano ligado à beleza material das coisas, carnal, apaixonado da música verbal, amante das palavras pelas palavras, por suas sonoridades, por seu brilho, e ao mesmo tempo um platônico, vivendo no mundo das puras idéias. Como chegar a exprimir, e exprimir o mais saborosamente possível estas realidades transcendentes, fluidas, sutis? Um só método é possível: o símbolo, que exprime bem a Idéia, mas exprime-a com um elemento carnal, musical.

Poderíamos seguir a evolução de Mallarmé, o aprofundamento que nele se encontra da experiência simbólica. Basta, porém, assinalar os principais degraus. É a princípio, nos primeiros poemas, o sentimento de um desespero e de um insucesso: a tentativa é muito difícil; inútil tentá-la, melhor é refugiar-se nos prazeres da carne; mas é impossível, porque a nostalgia do mundo ideal não pode desampará-lo, ainda quando na orgia:

Je suis hanté! L'azur! L'azur! L'azur! L'azur!

Não pode ele conseguir encarnar nas palavras, em matéria verbal, esse mundo ideal: a idéia degrada-se exprimindo-se, e Mallarmé tem a impressão da esterilidade irremediável de seu espírito, de sua impotência definitiva. Ele quer:

...Puisqu' enfin ma cervelle, vidée
Comme le pot de fard gisant au pied d'un mur
N'a plus l'art d'attifer la sanglotante idée,
Lugubrement bâiller vers un trépas obscur...

Depois, subitamente, o poeta se restaura. Retoma o problema impossível, que foi, lembremo-nos, o próprio problema da mística, a tradução verbal do inefável, e dele dá a mais esplêndida das imagens no *L'après-midi d'un Faune*, carnal, terrestre, perseguindo, para as "perpetuar", as ninfas, brancuras fugindo, idéias vaporosas, das quais não pode ninguém agarrar mais que a sombra ou o reflexo. Mas Mallarmé não se contenta com se retratar assim e definir o problema poético, que é o do simbolismo; vai, numa procura tenaz e conquistadora, achar para esse problema toda uma série de soluções, abandonadas uma após outra, mas a aproximarem-se, sempre cada vez mais do intento...

Trata-se, em suma, não de exprimir, mas de sugerir, pois que, por definição, a Idéia pode ser experimentada, mas não pode traduzir-se verbalmente nem materialmente, porque toda a tradução é queda, traição, paraíso fugido... Nossas palavras, à força de servir, perderam seu poder de sugestão, para se tornarem não sei que fotografia esquemática da realidade concreta; elas significam e suas significações são significações usuais, impostas pela sociedade, o que faz que o mesmo vocábulo, ouvido por muitas pessoas, desperte em todos representações intelectuais idênticas. É preciso, pois, separar a palavra de seu sentido corrente, para lhe dar outro poder, o de sugerir coisa diferente do que ela define habitualmente. É preciso dar-lhe outro valor. Não podemos passar em revista todas essas tentativas; encontraremos algumas, ao estudar Cruz e Sousa. Digamos somente que, nunca satisfeito, Mallarmé recorreu aos ensaios mais desesperados, além da poesia — reflexo no espelho e a teoria da "ausência" — até as palavras atiradas ao acaso na página branca, de maneira que, por sua posição desusada, se quebrem todas as relações lógicas e a palavra recobre sua virgindade e seu dom de introduzir o espírito no mundo misterioso das Essências: *"Jamais un coup de dé n'abolira le hasard..."*

Entenda-se bem: a experiência simbolista não toma em todos os escritores a forma que tem em Mallarmé. Em Villiers de L'Isle-Adam, situa-se ela não no interior da filosofia platônica, mas no interior da de Hegel, o que já tornava a solução do problema mais fácil, porque para Hegel o real é sempre uma tradução das Idéias, e esta encarnação não toma nele a forma de queda da matéria. Justamente, porém, porque a solução era mais fácil, não ascende a obra de Villiers tão alto como a de Mallarmé, porque a verdadeira beleza não se atinge senão no esforço e na luta com o impossível. Na Alemanha, só Stefan George chegará, por outros meios, às mesmas alturas que o autor de *Hérodiade,* de quem foi um dos maiores discípulos.

Neste conjunto de pesquisas, de experiências e de criações poéticas, qual é o lugar que ocupa Cruz e Sousa?

Há, inicialmente, no estranho poeta, um primeiro problema de que já me ocupei nos três primeiros estudos, e a que chamarei, se me permitirem a expressão, um problema de transfusão poética.

Trata-se da transfusão da poesia de um sangue em outro sangue, de uma raça em outra raça, da poesia que seja mais nórdica, mais difícil, mais material, num cérebro de africano, de filho de escravo; e tentei mostrar que, nessa passagem, tomava o simbolismo formas novas, sonoridades inéditas, transformando-se, cristalizando-se em músicas desconhecidas. Isso não foi, porém, mais do que considerar a obra de Cruz e Sousa por uma só face, a face racial, que não é necessariamente a mais importante de todas. O presente estudo desejaria retomar o problema, abstraindo de todo o elemento étnico, não considerando o poeta senão como poeta, e definir-lhe a posição, de modo que, na medida do possível, conseguisse penetrar o segredo da sua arte.

O que é preciso assinalar preliminarmente é que o nosso autor começou exatamente como Mallarmé, e que ele foi a princípio um parnasiano, tão apaixonado da beleza formal das palavras, tão cuidadoso das regras mais intransigentes da prosódia, tão desejoso de encher seus poemas do sabor carnal das coisas sensíveis como qualquer parnasiano. Há nele, porém, um quê de novo não encontrado em Mallarmé; é que ele teve educação essencialmente alemã, é que foi educado na admiração de uma filosofia profundamente materialista e pessimista, é que seus primeiros mestres e suas primeiras letras foram Haeckel, Buchner, Schopenhauer. Tal filosofia, logicamente, devia tê-lo afastado do simbolismo, estava certamente de acordo com a estética do Parnaso e efetivamente está no fundo do pensamento de Leconte de Lisle na França. O simbolismo, porém, como vimos, postula ao contrário a crença em outro mundo, em um mundo de Idéias puras.

O drama de Cruz e Sousa vai, portanto, ser ainda mais patético do que o de Mallarmé, e na sua posição vai ser de outra originalidade, pois que para ele não se tratará unicamente de achar a expressão possível do inefável, de criar para si uma experiência psicológica, mas essa experiência psicológica, para se constituir, terá de lutar incessantemente com uma primeira educação absolutamente oposta a ela e que, a cada momento, a porá em risco de ser aniquilada. Eis por que não achamos em Cruz e Sousa a dialética de Mallarmé, as caminhadas para um platonismo cada vez mais lógico, a série de ensaios cada vez mais aproximados de uma tradução carnal das Essências invisíveis; mas sempre, ao longo do mais áspero dos caminhos, a luta contra

os mesmos obstáculos, sempre renascentes, e, por conseguinte, o drama a representar-se em dois planos ao mesmo tempo.

Expliquei acima por que o romantismo alemão não foi dar no simbolismo. É que este supunha de preferência a mística cristã, ao passo que a Alemanha tinha preferido a mística do Oriente, a do aniquilamento. Ora, Schopenhauer foi a grande tentação de Cruz e Sousa, a herança desgraçada — desgraçada do ponto de vista da lógica do simbolismo — de sua primeira educação, e até em seus últimos sonetos achamos nele este desejo da dissolução, da extinção, da desaparição de seu ser na grande "noite búdica", como lhe chama ele. É que a vida lhe fora tão dura que ele não via solução outra que esta morte lenta e doce, que este êxtase em o nada. Por prodigioso esforço da vontade, consegue ele, entretanto, escapar sempre da tentação, muitas vezes mesmo no interior dos próprios poemas ou das próprias prosas, e sua segunda filosofia, contraditória da primeira — a de existência de um mundo para lá da matéria, de um mundo de puras formas —, acaba por triunfar.

E chegamos assim ao segundo drama, o único de que desejaríamos falar, porque permite situar o nosso poeta no interior do movimento de que traçamos as genealogias e a história: o drama simbolista, o da tradução verbal do inefável.

Acharemos, de entrada, em Cruz e Sousa, como em todos os seus predecessores, um primeiro momento, o sentimento de uma derrota, a sensação da impotência do espírito para realizar uma tentativa que, por si mesma, parece, de fato, absolutamente impossível. O comentador das *Obras Completas,* Nestor Vítor, diz de certos poemas que são um arremedo, uma caricatura de certos derrotados, de certos boêmios dos cafés do Rio de Janeiro. Esta não é, absolutamente, a minha opinião. O tom doloroso do escritor, o fato de serem os temas aí desenvolvidos encontrados em outras poesias de que Nestor Vítor de modo nenhum pensa em ter como retratos grotescos, induzem-me, ao contrário, a pensar que se trata de verdadeiras confissões. O simbolista, na sua impossibilidade de penetrar o Incognoscível e de dizer o Incomunicável, tem o sentimento de sua esterilidade e fica muitas vezes impotente diante da página branca, "impotente para revelar, sob uma forma gráfica, os segredos espirituais que o dominavam". Sim, o que ele denomina "a dor das Idéias", "um anseio transcendental de um Ideal rebuscado", é o sofri-

mento de Cruz e Sousa, não é o de um boêmio dos cafés cariocas...

Ele o exprimiu em imagem original, que nele volta muitas vezes, a de um muro que se levanta entre ele e a sua contemplação ("A Janela"). Desde então não seria melhor desistir, entregar-se aos júbilos da matéria, aos prazeres dos sentidos, buscar no amor, ou melhor, na luxúria, o esquecimento do Infinito, matar enfim o Sonho nos braços de uma mulher? Mas, é impossível. Em vão, em seu ódio, que não é senão amor repelido, quer ele daí por diante procurar o Feio, a fim de "negar a infalível, a absoluta correção das Formas perfeitas"; até na Fealdade reencontra ele (e é problema que também se apresentou a Platão: há uma Essência das coisas feias, da torpeza?) a existência daquilo que ele queria esquecer, porque, como o prova o sapo, a Fealdade tem também a sua expressão formal, participa também do mundo das Idéias puras. Toda a fuga, pois, é interditada, todos os caminhos de evasão estão cortados e o poeta baldamente grita: "Apaguem o Sol, apaguem o Sol, pelo amor de Deus!" Como Mallarmé queria vendar os olhos diante do azul, a flecha do sol do inteligível feriu seu coração, a nostalgia do inefável não pode morrer e vai levá-lo agora para os caminhos solitários da mais requintada das artes.

Para atingir o mundo das Essências, é preciso primeiramente destruir o mundo concreto, é preciso, partindo do Parnaso, que é a apologia das formas duras, sólidas, de linhas bem talhadas, e da indestrutibilidade, mármore, metal, marfim, ultrapassá-lo, para misturar as linhas, mergulhar os relevos, extinguir os contornos. Para isso, dirigir-se-á Cruz e Sousa ao crepúsculo e à noite, que diluem as coisas materiais em um nevoeiro de fantasia, em um mundo de sonho. Está aí o seu ponto de partida, mas a nebulosidade não é ainda o Inteligível. E, entretanto, uma primeira aproximação, porque o objeto, assim meio dissolvido no sonho, se torna suave, quase espiritual, tende a dissipar-se, para dar a impressão de uma realidade diferente, de uma realidade "essencial":

> Ó Formas vagas, nebulosidades,
> Essência das eternas virgindades.

Há aí uma primeira solução, que é própria do nosso pocta e pela qual ele manifesta bem que seu simbolismo não é simbolismo de imitação, e sim solução original de um drama muito geral. Para melhor mostrar tal originalidade, basta comparar essa solução à de Mallarmé, que, à primeira vista, mais dela se aproxima: a imagem em um espelho.

O objeto que se reflete num espelho passa a ser alguma coisa de irreal e de sutil, que, por sua própria imaterialidade, é um primeiro símbolo da essência ideal desse objeto. É por isso que o Fauno, não podendo agarrar as ninfas, verga-se sobre a imagem delas, que brinca na superfície das águas, e é por isso que Herodíades exclama, contemplando-se:

Miroir!
Eau froide par l'ennui dans son quadre gelée,
Que de fois et pendant des heures desolée...
Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine.

Cruz e Sousa não ignora esse processo: "Ó espelho, no seu fundo glacial de boca turva, crepusculada de poço;... alma de cristal onde um delicado sentimento de esquecimento e de saudade parecia estar diluído". Basta, porém, ler "A Nódoa" ou "Espelho contra Espelho", para ver quão diferentemente trata ele o símbolo. Porque para ele o verdadeiro meio de tornar irreal as coisas e, por conseguinte, de as fazer mais próximas do espiritual, é diluí-las no sonho, na noite. E é um método que não pertence senão a ele.

As circunstâncias e o lugar favoreciam também essa divergência. Mallarmé é um cantor da água doce, sempre viveu na beira dos rios, Tournon, no Reno, Paris, no Sena, e todo o tempo que arrancava do seu mister de professor, passava-o em seu barco, no fio d'água, a correr atrás de reflexos que tremem e se encrespam ao sopro da brisa, ou a procurar, nas margens, entre as raízes bolorentas, uma "ausência" de nenúfar. A geografia vedava a Cruz e Sousa essa atitude nascísica, e o lugar que a água doce ocupava em Mallarmé é o mar que o tem em sua obra. Mas o mar opaco e devastado pelas vagas não permite o símbolo da imagem no espelho.

Poderíamos, destarte, passar em revista os diversos processos pelos quais Mallarmé, por alusão, reticência e magia feiticeira, chega a despojar as palavras de seus sentidos tradicionais,

para fazer que signifiquem realidades mais espirituais. Veremos, creio eu, que, como no caso do espelho, não são esses processos, em geral, reempregados por Cruz e Sousa, ou se aparecem, só representam papel secundário, espécie de saudação e homenagem incidente do simbolista brasileiro ao simbolista francês. A apologia do quebra-luz, por exemplo, que Mallarmé publicou no curioso jornal de modas que sozinho redigia, tem eco na "Aparição da Noite", onde a luz toma um aspecto de irrealidade, "como se houvesse colocado um transparente abajur". Ou, ainda, a missa católica ("Artista Sacro"). Cruz e Sousa, entretanto, talvez também porque não tenha a teoria da ausência, não deu ao cerimonial católico o lugar importante que ele tem em Mallarmé. O ritual sagrado, com efeito, dirige-se a Deus, mas Deus aí não aparece, sua presença não é senão presença de pão, presença de símbolo. Semelhante estética da missa é desconhecida do nosso poeta, que não quer ver na liturgia mais que preparação para o mistério ou dança hierática.

Cruz e Sousa construiu, só com seu cérebro, o seu mundo poético e elabora, isento de qualquer influência, a sua própria experiência simbólica. Seu simbolismo seguirá, sem dúvida, a lei geral, exigirá a existência de um mundo transcendente, de um mundo de Essências, mas ante ele reagirá com a sua personalidade fremente e dolorosa, que não é senão dele. A existência de um mundo ideal não aparece nos *Broquéis*. É uma coleção de versos de transição entre o Parnaso e o simbolismo propriamente dito; situa-se no momento que defini como o da nebulosidade, da destruição da matéria numa poeira de sonho. É preciso esperar os *Faróis*, para vê-lo aparecer, desprendendo-se da natureza concreta, subindo, subindo às esferas celestes, qual lírio ereto na luz:

Que eu suba na tua essência
Sacramental
Para a excelsa Transcendência
Ó lírio astral!
E lá, nas Missas divinas,
Puro, eternal
Nas esferas cristalinas
Ó lírio astral!

Mas nele não fica esse mundo a ser o reino um tanto frio das Idéias e dos Números platônicos. Sem dúvida, tal é ele a princípio:

> Tudo aí vive e sonha imaculado
> Sonho esquisito e azul das quintessências
> Tudo é...
> Embalsamado de eternais essências.

Mas é também atravessado pelo vôo branco dos anjos, pelas batidas de asas dos mortos, pelas preces que vêm da terra, e a música dos bem-aventurados mistura-se aí à das esferas. Numa palavra, ao passo que nos afastamos dos *Broquéis* e nos aproximamos dos *Últimos Sonetos,* há uma cristianização crescente desse domínio do Inteligível, que nos põe a mil léguas de Mallarmé.

Nossa alma, antes da morte, já viveu nesse mundo, contemplando as Essências, e nós guardamos delas recordação nostálgica ("Mundo Inacessível", "Eternidade Retrospectiva").

> Eu me recordo de já ter vivido
> Mudo e só por olímpicas esferas.

Mas, desde que caiu no corpo humano, está a alma numa prisão, e o que chamamos a visão da natureza mais não é do que uma imagem das coisas através de varões e grades. Assim, a missão do escritor é encontrar as chaves que abram as portas aferrolhadas, que nos abram o Mistério, o Paraíso perdido...

Incansavelmente, febrilmente, através de sua obra, em busca desesperada, experimenta Cruz e Sousa todas as chaves, a chave da luxúria, de onde "aguda e expirante no Azul, o condor de meu Desejo vertiginosamente tremule", e a chave do amor marital ou paternal, caminhos desejados para ir

> Para além destes céus mudos e largos
> Na ampla misericórdia das Esferas;

a chave dos venenos ou da embriaguez e a chave da miséria, porque o vinho e o sofrimento sabem transformar o ser humano em misterioso visionário; a chave da loucura e a chave da doença, arrancando uma a alma ao corpo e tornando a outra o corpo

"translúcido", "espiritual", já quase Idéia, esperando que a morte faça passar a beleza carnal.

> Na beleza
> Dos transcendentalismos da Pureza;

e, principalmente, a chave do sono e do sonho ("O Sono", "Um Homem Dormindo"). Só, porém, a destruição do corpo, quebrando as grades e restituindo a alma à sua verdadeira pátria, nos permitirá essa ascensão à luz das Essências. E todos os poemas, todas as prosas em que Cruz e Sousa fala dessa libertação, pelo ensejo que dá ao reencontro de entes queridos e à comunhão dos santos, deixam de ser som platônico, para se encherem de música cristã.

Enquanto espera esse dia, deve o Poeta, ele que guarda a saudade do Paraíso deixado, dar a seus irmãos da terra a imagem simbólica desse Paraíso. Daí, toda uma transformação da técnica tradicional do verso, que parte, sem dúvida, da fruição carnal dos objetos sensíveis, mas a depura, a intelectualiza, fazendo-a passar pela abstração do pensamento ("Sabor"); o artista torna-se um alquimista sábio que fluidifica os volumes, espiritualiza o material, metamorfoseia o real em essências imaculadas. O comum dos mortais não quer acreditar senão no que pode ver ou palpar, e a observação utiliza tão-somente as funções inferiores de nosso espírito, a atenção, a sensação e a memória; fica sendo uma fonte de informação secundária, puramente física; o Poeta deve, certamente, partir dela, pois que é poeta e, por conseguinte, se serve de palavras, mas o trabalho poético consiste em filtrar a matéria através do pensar e do sentir, de modo que deixe cair tudo o que há de atual, de documental na observação, para só reter o cristal astral da pura Forma. É trabalho que ele define, às vezes, como de análise (separar no objeto a matéria, que é contingente, da forma, que é eterna), e, às vezes ainda, como trabalho de síntese (generalização do permanente através da multiplicidade caótica do mundo); mas, debaixo desses dois nomes opostos, trata-se sempre certamente do mesmo processo de transcendentalização e de abstração. Tal trabalho necessita, naturalmente, de novas formas poéticas, bem distantes da descrição parnasiana: "E, enquanto a mim, se me fosse dado organizar, criar uma nova forma para essa transmissão", escreve Cruz e Sousa, "certo que o teria feito... Nem

prosa nem verso! Outra manifestação, se possível fosse... Outro drama, outra Magia, outro Movimento". E foi justamente isso o que ele alcançou, nova forma de encantamento, poesia desconhecida, música de cujo formidável sortilégio não nos esqueceremos em breve tempo.

Técnica semelhante, como se vê, está ligada a certa experiência psicológica, a uma experiência que é para a poesia o que o misticismo é para a religião e a que, com o nome dado a São João da Cruz por M. Baruzi, chamaremos experiência simbólica.

Chegamos ao ponto mais delicado e mais difícil deste estudo, à análise do que há de mais original e talvez intraduzível em Cruz e Sousa e que lhe dá situação à parte na grande tríade harmoniosa: Mallarmé, Stefan George e Cruz e Sousa. Nessa exploração, nessa viagem através de uma alma que se dedica à Perfeição, devemos caminhar lentamente, em jornadas sucessivas, indo do mais fácil ao mais profundo.

É, a princípio, a experiência de uma separação, de uma espécie de febre dos nervos, de uma hiperestesia que o isola dos homens num "exílio de concentração". É, em seguida, uma metamorfose da saudade brasileira, que, tornando-se desejo de transcendentalismo, toma aspecto mais metafísico ou mais religioso, que Cruz e Sousa aliás descobre em todo ser humano e mesmo na natureza, não sendo, para ele como para São Paulo, a criação toda inteira mais do que aspiração e nostalgia divinas ("Ansiedade"). O confronto com Mallarmé deixa clara a diferença das duas experiências e a heterogeneidade completa dos dois simbolismos: Mallarmé continua contemplativo, ao passo que o que domina em Cruz e Sousa é a viagem e a subida, é o dinamismo do arremesso, e isso porque ele era brasileiro, do país da saudade, e de origem africana, de uma raça essencialmente sentimental. Eis por que, em rigor, há menos experiência em Mallarmé que visão platônica, que se preocupou principalmente com a tradução poética de sua visão, que fica sempre no terreno da pesquisa técnica, do trabalho voluntário e da arte, enquanto Cruz e Sousa, mais atormentado, vive a experiência simbólica, acha seus símbolos não por mecanismo da vontade, e sim na espontaneidade da busca; experimenta-as no interior de sua saudade, como criação imprevisível e que se lhe impõe.

Nele, as imagens não se elaboram segundo as leis da associação do sentimento, nascendo, pouco a pouco, do alambique do sonho e da saudade, para tomar forma por mecanismo análogo

ao da transmutação dos metais. *Sentimento esquisito* dá-nos exemplo dessa fabricação sentimental dos símbolos, que poderia comparar-se ao nascimento da *Noite escura* em São João, não tradução da experiência, mas a tomada de consciência dela. O desejo do céu é tão alucinante e tão penetrante que se transforma numa mordedura da alma e essa mordedura, por sua vez, em mordedura de serpente: o símbolo da serpente já não nasce, como na fase ainda meio parnasiana dos primeiros versos, por exemplo, nos "cabelos", da passagem visual da madeixa de cabelos desenrolados a modo de serpente e, daí, à idéia da mordedura, mas é chamada pela experiência vivida, é solicitada pela própria sensação da mordedura, do desejo mergulhado num coração que partiu em busca das Essências.

As imagens simbólicas situam-se em planos diferentes; há uma estratificação dos símbolos, que nos fazem descer, de camada em camada, até ao mais secreto da alma. Para compreender os mais profundos, é insuficiente a análise da obra, ser-nos-ia necessário a biografia psicológica do poeta e, principalmente, a de sua primeira infância; os métodos da crítica literária não vão tão longe. ser-nos-ia necessário lançar mão dos processos mais sutis da psicanálise. Só podemos, pois, indicar a imagem-mãe dessa experiência, a do Olho. É uma experiência essencialmente ambivalente, e a ambivalência se assinala por dois símbolos ligados e contraditórios: o do Olhar alucinante que persegue o poeta apavorado no meio das trevas do sono ("Olhos de Sonho") e o do cego, do buraco morto, da ausência do Olhar ("Caveira"). A que recordação da infância, a que metamorfose da Libido se prendem essas imagens não o sabemos, nem importa para o nosso objeto. Necessário notar é somente a originalidade dessa experiência, construtora de símbolos novos, sem contudo os procurar voluntariamente, é a oposição fundamental de Cruz e Sousa, que reencontra a vida mística, e Mallarmé, que permanece platônico puro.

Todo o Simbolismo, dissemos ao começar, postula a existência de um mundo transcendente. É, pois, o ponto de partida obrigatório de Mallarmé e Cruz e Souza. Partindo embora dessa origem comum, chegamos, entretanto, à divergência essencial da qual resulta não terem os dois simbolismos nada mais de comum. O de Mallarmé é um trabalho da inteligência para encarnar em palavras a pureza do inefável, o de Cruz e Sousa é uma expe-

riência sofrida e vivida do símbolo no interior de uma busca espiritual. Por isso mesmo, é marcha para o misticismo cristão.

Mas, acabado o êxtase, começa o trabalho do poeta. A experiência vivida deve ser forçosamente experiência traduzida. E o nosso poeta freqüentou demasiadamente o Parnaso e deste lhe ficou alguma coisa. Ao lado do símbolo-experiência, haverá nele, portanto, o símbolo-expressão do inefável, como em Mallarmé. Mas ainda aqui, onde é posível aproximação, bem depressa a cisão se opera. O chefe da escola francesa, por apuro supremo, chegará à palavra que dá a conhecer uma ausência, enquanto o processo de Cruz e Sousa será o da cristalização. A cristalização é purificação e solidificação na transparência, podendo assim guardar na sua branca geometria alguma coisa da pureza das Formas eternas, das Essências das coisas.

A poesia do nosso poeta termina, destarte, no processo inverso do que existiu no seu ponto de partida. Tinha começado pela dissolução das formas exteriores dos objetos, diluindo-os na bruma do sonho, e termina pela volta à matéria, porém matéria sutilizada e preciosa, cintilação de cristal ou de jóia, certamente encarnação da Forma Inteligível, mas encarnação em algo que nada mais tem de sensual e que nada retém do calor do concreto.

Destruição das formas (no plural) nas cerrações da noite, cristalização da Forma (no singular) ou solidificação do espiritual numa geometria do translúcido, tais são, afinal, os dois grandes processos, antitéticos e complementares ao mesmo tempo, que permitiram a Cruz e Sousa trazer aos homens a mensagem da sua experiência e apresentá-la em poesia de beleza única, pois que é acariciada pela asa da noite e, todavia, lampeja com todas as cintilações do diamante.

In *A Poesia Afro-Brasileira*. São Paulo, Martins, 1943.

À Margem do Estilo de Cruz e Sousa

Antônio de Pádua

I — Síntese Preliminar

> *... ils nous disent, ou plutôt, ils nous suggèrent, des choses que le langage n'était pas fait pour exprimer.*
>
> (Bergson, *Le rire*, p. 150)

1. Foi sobre os despojos dos mármores parnasianos que brotou a floração estranha do simbolismo.

Havia precursores dessa renovação poética; e, entre eles, cumpre salientar Edgar Poe e Baudelaire. Quando apareceram *Les Fleurs du Mal*, Victor Hugo afirmou que *un frisson nouveau* vinha sacudir a poesia francesa.

Os mestres do simbolismo seriam esse mesmo Baudelaire, e, mais diretamente, Verlaine e Mallarmé, que haviam pertencido ao parnasianismo e eram agora os corifeus da poética nova.

Por volta de 1880, em torno dessas figuras se reuniram *"tous les auteurs difficiles, tous les discutés, tous les passionés d'écriture artiste, ou plutôt d'écriture expressive et de formes nouvelles, les occultistes, les symbolistes, les anarchistes..."*, é o que nos relata Gustave Kahn, em seu livro *Symbolistes et Décadents.*

Os grupos iniciais do movimento apresentavam nomes extravagantes: havia os "Hydropathes", os "Hirsutes", o "Chat Noir"... A denominação irônica de "decadentes" (da qual, aliás, se orgulhavam como de um penacho guerreiro) lhes veio daquele verso de Verlaine:

Je suis l'Empire a la fin de la décadence...

2. Remy de Gourmont, cujos estudos sobre o movimento simbolista revelam uma penetração admirável, definiu-o assim: *"c'est même excessive, même intempestive, même pretentieuse, l'expression de l'individualisme dans l'art"* (*Le Livre des Masques,* 13).

O simbolismo correspondeu a uma transformação por que passou o pensamento nos fins do século passado: a revivescência do idealismo.

Como os parnasianos (ao lado dos realistas na prosa) foram um reflexo do positivismo filosófico, do cientificismo, os simbolistas reagiram num retorno à subjetividade, à contemplação interior das imagens do mundo.

A fórmula de Schopenhauer: "o mundo é minha representação" — assenhoreava-se dos domínios da arte e da literatura, incentivando o individualismo, o desconvencionalismo estético.

3. Já se disse do romantismo que foi a "revolução francesa das letras".

Na verdade, rompendo com os cânones artísticos do classicismo, os românticos rejuvenesceram a literatura, renovaram gêneros e processos.

Entretanto, no que diz respeito à linguagem, muito mais profundo e considerável foi o influxo reformador do simbolismo. E houve nisso imposição de fatores psicológicos: *"el afán de que las sensaciones analizadas fueran raras, exquisitas hasta malsanas, propias de temperamentos refinados o patológicos y, como consecuencia, um estilo atormentado, ahilado, y alambicado, en busca febril de la expresión conveniente al matiz quintaesenciado de*

la sensación" (Amado Alonso e R. Lida, *El impresionismo en el lenguage,* 184).

Nos poetas do simbolismo, segundo a doutrina desse notável autor, prepondera o que ele denomina *imaginação difluente;* ao passo que, nos artistas de outras escolas (românticos ou parnasianos, por exemplo), há predominância da *imaginação plástica.*

O que caracteriza fundamentalmente a difluência imaginativa é o amor às formas vagas, a tentativa de traduzir os estados inefáveis, as impressões fugitivas.

Ora, é claro que a língua, instrumento de expressão artística, teria de ressentir-se com isso; daí as transformações ou influências que vieram atingir não somente a técnica do verso, como também os vários setores da língua.

4. O movimento simbolista entre nós não apresenta a amplitude, nem a riqueza, que revela em outras literaturas, como a francesa, por exemplo. Legou-nos, porém, duas figuras de inegável merecimento: Alphonsus de Guimaraens e Cruz e Sousa.

Não nos interessa, neste trabalho, discutir a questão da superioridade de um ou de outro; mas convém acentuar que, de acordo com a opinião da maioria dos nossos críticos, podemos colocar em primeiro plano o poeta dos *Faróis.*

Ainda não há muito, um professor francês, Roger Bastide, ora no Brasil, em excelente livro, mostrou o valor da poesia de Cruz e Sousa e não teve dúvidas em colocá-lo junto de Mallarmé e Stefan George, como um dos maiores poetas modernos.

José Oiticica foi outro autor que soube analisar profundamente o sentido e a beleza misteriosa da inspiração do Poeta Negro.

5. Quase inexplorada até hoje, a obra de Cruz e Sousa, tanto em verso, como em prosa, é um campo riquíssimo para a investigação estilística.

Há em geral nas suas criações, principalmente da primeira fase, além do conteúdo espiritual amargurado e obscuro, um grande virtuosismo expressional.

Neste meu breve trabalho serão estudados alguns aspectos da expressão de Cruz e Sousa, a saber:

a) a expressividade fonética;
b) as metáforas;
c) a criação neológica.

II — Expressividade e Linguagem Lúdica

1. Música e poesia foram, no princípio, inseparáveis. Com a evolução normal do fenômeno artístico, tomaram rumos diversos. O espírito humano, entretanto, os poetas, sobretudo, nunca esqueceram essa íntima ligação primitiva.

Musica e poesia son due sorelle...

diz o verso gentil de um poeta italiano. E através dos tempos elas aparecem como idéias normalmente associáveis. Veja-se a influência da nomenclatura musical no vocabulário poético: a lira, a flauta, a tuba, e muitos outros são emblemas de poesia.

O simbolismo foi dentre as escolas literárias a que mais se vinculou com a música. Wagner teve seu nome inscrito num dos estandartes gloriosos dos "decadentes". Recebeu em França, das mãos de Baudelaire, a coroa de sagração; o poeta maldito analisou-lhe compreensivamente a beleza da inspiração sibilina que reviveu a mitologia nórdica. Stéphane Mallarmé pretendeu transpor em verso o lirismo wagneriano.

Esse admirável Mallarmé idealizara poemas que fossem ao mesmo tempo sinfoniais. Outro simbolista, o angelical e perverso Paul Verlaine, pôs, como preceito capital de sua irônica "Art poétique", isto:

De la musique avant toute chose...
.....
De la musique encore et toujours!

A poesia é uma arte feita para o ouvido, consoante o programa estético do simbolismo.

Houve um grupo de poetas dessa época, os chamados "instrumentistas", que chegaram a exageros originais, tentando fazer música da poesia. Teorizavam e aplicavam.

Um deles, René Ghil, que foi o chefe do "instrumentismo", em curioso livro (*Traité du verbe,* Paris, 1887), estabeleceu a correspondência instrumental dos fonemas:

"A, les orgues; E, les harpes; I, les violons; O, les cuivres; U, les flûtes". E as consonâncias:
"pour les harpes, les T et D stériles et l'aspiré H, et les G durs et mats; pour les violons les S et les Z loin aiguisés; et les

LL mouillés et dolents et les V priants; pour les cuivres, les âpres R; pour les flûtes, les graciles L simples et les enfantins J et l'F soupirante; pour les orgues, les M et N prolongent un mouvement muable lourdement..." (pp. 33-45).

A doutrina pode ser muito engenhosa, mas artificial. Alcançar essa musicalidade, tal como pretendia René Ghil, só ilusoriamente; mesmo que o poeta a sentisse na realidade, para o leitor ela é imperceptível.

Há porém uma verdade inegável, resumiu-a M. Braunschvig, assim: *"Dans les vers les mois sont aussi capables d'éveiller en nous par la nature même de leurs sons des suggestions d'un caractère poétique"*.

Nisso justamente consiste a música particular da poesia; e melhor seria dizer musicalidade.

O trabalho do artista (consciente ou subconsciente, pouco importa) é não só combinar de modo harmônico os elementos fônicos das palavras, como também escolhê-los, valorizá-los expressivamente.

Os fonemas adquirem, pois, valores expressivos.

E note-se, com Grammont (*Traité de Versification Française*, 129), que *"les phonèmes ne sont expressifs qu'en puissance et n'expriment reellement quelque chose que si l'idée qu'ils recouvrent est susceptible de mettre en lumière leur pouvoir expressif"*.

2. A expressividade fonética pode assumir um caráter imitativo ou simbólico.

No primeiro caso, procura-se reproduzir, ou melhor, sugerir um som de natureza qualquer. É o princípio da onomatopéia, da harmonia imitativa.

No segundo caso, a expressividade resulta de uma analogia subjetiva, feita entre fonemas e uma abstração: idéia, sentimento ou, também, impressão de outro plano sensorial.

Em sinopse:

expressividade fonética { imitativa; simbólica.

3. Cumpre-me ainda fazer algumas observações antes de objetivar.

Pus de parte, em meu trabalho, os efeitos expressivos, quando isolados.

Demais, é geralmente pela repetição combinada dos fonemas (assonâncias e aliterações) que os escritores realizam a expressividade. *"Il a un signe auquel nous pouvons reconnaître la valeur attribuée à un son: c'est que l'auteur exploite volontiers l'effet phonique en redoublant le son..."* (Marouzeau, *Traité de Stylistique Appliqué au Latin,* 25).

A — *A Expressividade Imitativa*

4. Já conceituamos atrás o que se deve entender por expressividade imitativa.

Ajuntemos ainda, para firmar uma noção importante, que a reprodução dos sons pela palavra é aproximada, relativa. Age menos por imitação que por sugestão.

Passemos à exemplificação:

a) É comum aparecerem, na obra de Cruz e Sousa, vozes nasais (*ã, õ, ẽ...*), para sugerir sonoridades instrumentais (principalmente de instrumentos de corda):

> Ah! plangentes violões, dormentes, mornos...
> (*Poesias,* p. 188)

> Quando os sons dos violões vão soluçando,
> quando os sons dos violões nas cordas gemem,
> e vão dilacerando e deliciando,
> rasgando as almas que nas sombras tremem...
> (*Poesias,* p. 189)

> Nos lânguidos bordões, plangendo passa...
> (*Idem,* p. 191)

> Esses violões nevoentes e tristonhos...
> (*Idem,* p. 190)

Note-se, nesses exemplos, além do efeito preponderante das assonâncias, o emprego auxiliar de consoantes nasais *(m, n...)* e sonoras *(l, v, d...).*

Ainda nestes:

> Guslas gementes, bandolins saudosos
> plangências magoadíssimas dos ares...
> (*Poesias,* p. 122)

E como que no azul plangem e choram
cítaras, harpas, bandolins, violinos...
(*Idem,* p. 115)

Sentem os artistas, por intuição, que as nasais têm ressonâncias mais prolongadas e por isso aparentemente maiores.

b) No poema em prosa "Dor Negra", um dos mais característicos da inspiração alucinada de Cruz e Sousa, há este caso curioso de expressividade:

..desvairadas gargalhadas estalaram, rolaram, retumbantemente, pelo espaço afora, como atroantes excomunhões...
(*Prosa,* p. 234)

Reparar na seqüência final de vozes labiais, algumas delas nasais, que estão como que fazendo eco às vozes abertas do início. E demais disso, a alteração auxiliar das explosivas: retumbantemente e atroantes.

Nesse mesmo trabalho do poeta, encontramos, a seguir, exemplo semelhante:

...risadas de escárnio que rolavam, rolavam, pela noite adentro, de eco em eco, com o clangor monstruoso de turbilhões...
(*Prosa,* p. 235)

Tem-se aí no final, nitidamente, a impressão de um eco surdo que se esvai. Como neste outro, a impressão do rebôo:

... em que abismo infernal de trevoso horror, rolou, voou...
(*Prosa.* p. 207)

Compare-se a isto de Verlaine:

Roule, roule ton flot indolent morne Seine...

5. Examinemos em seguida os casos de expressividade imitativa por meio de consoantes (aliterações). Estes são mais comuns.

a) Dou, em primeiro lugar, o exemplo mais original (quase precioso...) de aliteração que conheço em língua portuguesa:

> Vozes veladas, veludosas vozes,
> volúpias de violões, vozes veladas,
> vagam nos velhos vórtices velozes
> dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas...
> (*Poesias*, p. 189)

Difícil será dizer-se aqui qual foi a sonoridade imitada pela repetição sonora: talvez os violões, talvez a surdina dos ventos noturnos.

b) Noutro passo do mesmo poema de Cruz e Sousa:

> E sons noturnos, suspiradas mágoas,
> mágoas amargas e melancolias,
> no sussurro monótono das águas,
> noturnamente, entre ramagens frias...
> (*Poesias*, p. 189)

Nesses casos, a harmonia imitativa é vaga, difluente (para usar o termo de Ribot); resume um complexo de percepções auditivas, presentes todas na emoção do poeta. Chamo a atenção para a variedade aliterativa: *s-s-s, m-m-m, n-n-n.*

c) Outro magnífico trecho, em que se pode notar uma verdadeira escala de aliterações (o poeta descreve o desencadear de uma tempestade):

> ... os ventos, como titãs despenhados, sopraram torvos, atroantes, trovejamentos, enquanto grasnos corvejantes de bruxas iam sarcasticamente crocitando ríspidas, rápidas risadas, através das finas e sensibilizadas casuarinas siflantes...
> (*Prosa*, p. 314)

Repare-se na gradação: *t-t-tr, r-r-r, s-s-s, v-i-fl*, onde as sibilantes e fricativas nos dão a idéia do zunir do vento.

d) Para sugerir o ruído de asas, Cruz e Sousa se vale da consonância *f*, combinada com a vibrante *r:*

... as suas asas fulgurantes, furta-cores e fortes, ruflavam, relampejavam...

(*Prosa*, p. 324)

e) As consonâncias *r* e *rr* servem, no exemplo seguinte, de imitar um ruído de percussão:

... alegre rufo bizarro de um tambor de guerra...

(*Prosa*, p. 114)

f) Para os ruídos marinhos, encontra-se a aliteração da consonância *m*, a *"littera mugiens"* de Quintiliano:

Do imenso mar maravilhoso, amargos,
marulhosos, murmuram compungentes
cânticos virgens...

(*Poesias*, p. 127)

morno mar marulhoso e maravilhoso dos gemidos...

(*Prosa*, p. 276).

É quase imperceptível o efeito imitativo. Marouzeau registra coisa semelhante em Virgílio:

...*magno misceri murmute pontum*

(*Aen.* I, p. 124)

B — *Expressividade Simbólica*

6. A idéia tem raízes longínquas.

Platão, no Crátilo, apontara a Hermógenes a natureza simbólica dos fonemas (o dulcíloquo filósofo chamava letras); atribuía a cada uma qualidades latentes de expresão. Pensava ele: *"D'abord la lettre* rh *me semble être l'instrument propre à exprimer toute sorte de mouvement... L'auter des noms avait vu, je pense, que la langue dans la prononciation de cette lettre loin de demeurer en repos s'agite... Sans doute aussi il aura jugé que, par la pression qu'ils font éprouver à la langue, le* d *et le* t *sont parfaitement propres à imiter l'action d'enchaïner* (*des-mós*) *et de se reposer (stásis)..."*

Um velho gramático de nossa língua, Francisco Evaristo Leoni, tratou também desse assunto, e deixou algumas explicações inteligentes. O trabalho vem no *Gênio da Língua Portuguesa* e

compreende um bosquejo ou ensaio sobre o *gênio imitativo* do nosso idioma.

Transcrevo o que nos ensina: "Cabe-nos ainda notar que, independentemente do imitativo das palavras, pode qualquer discurso, tanto em prosa, como em verso, ser rico de onomatopéias, uma vez que neles predominam as sílabas correspondentes às interjeições que exprimem os afetos que queremos promover" *(Op. cit.*, 296).

Assim, para Leoni, se quisermos exprimir um sentimento doloroso, empregamos as vozes *o* e *u*, que aparecem nas interjeições *oh!* e *ui!*

Em 1898, um autor francês, J. E. Blondel, publicou uma fonologia estética da língua francesa, onde se aprende que o "*r* é fulvo, o *l* cristalino e transparente, o *m* brando, etc."

Becq de Fouquiéres, em seu *Traité de versification,* foi o primeiro a apresentar o assunto criteriosamente.

Enfim, chegamos a Grammont. Esse, em obras notáveis (*Le vers français* e *Traité de phonétique*), estabeleceu as bases definitivas para o estudo do que chamou fonética impressiva. Trabalhando com riquíssima documentação da poesia francesa, mostrou-nos Grammont como os artistas relacionam, sutilmente, os fonemas e as idéias.

Entretanto, a classificação gramontiana só relativamente pode ter um caráter universal.

O valor expressivo-simbólico dos sons é condicionado.

Vejamos em Cruz e Sousa.

7. a) A líquida l aparece freqüentemente (é o fonema preferido do poeta) ligada à idéia de movimento flexuoso, fluidez, luminosidade frouxa, etc.

> Mas ah! és da agonia a noiva triste
> que os longos braços lívidos abriste...
> *(Poesias,* p. 89)

> Dos etéreos turíbulos de neve
> claro incenso aromal límpido e leve
> ondas nevoentas de visões levanta...
> (*Idem,* p. 70)

> seus braços longos, lentos, lânguidos...
> *(Prosa)*

Névoas e névoas frígidas ondulam,
alagam lácteos e fulgentes rios...
(*Poesias*, p. 90)

E a lua vai clorótica fulgindo
nos seus alperces etereais e brancos
a luz gelada e pálida diluindo...
(*Idem*, p. 92)

finíssimas dalmáticas de neve
vestem as longas árvores sombrias,
(*Poesias*, p. 89)

surgindo a lua nebulosa e leve...
(*Idem*, p. 92)

b) As vibrantes *r* e *rr*, às vezes combinadas com *t*, nas idéias sombrias de angústia, desespero, sofrimento, obsessão sexual, etc.

Note-se o efeito conseguido pela repetição da vibrante, na primeira quadra do célebre soneto "Acrobata da Dor", um dos mais pungentes de Cruz e Sousa, e também nos outros exemplos:

Gargalha, ri, num riso de tormenta,
Como um palhaço que, desengonçado,
nervoso, ri, num riso absurdo, inflado
de uma ironia e duma dor violenta...
(*Poesias*, p. 121)

Quando as garras cruéis e horríveis da desgraça.
(*Idem*, p. 236)

E desço e entro do inferno hórida e escura
(*Idem*, p. 238)

Nas espirais tremendas dos suspiros
a alma congelará nos grandes giros
rastejará e rugirá rolando...
(*Poesias*, p. 314)

... um soluço estrangulador guilhotinava-me a voz, desarticulava-me a língua e apenas rouco, surdo, absurdo som ininteligível como o grunhido animal de um surdo,

rolava, arrastava, rangia asperamente, pedregosamente,
na garganta, o seu torvo tartamudismo...
(*Prosa*, p. 396)

Cróton selvagem, tinhorão lascivo,
planta mortal, carnívora, sangrenta,
de tua carne báquica rebenta
a vermelha explosão de um sangue vivo...

Nesse lábio mordente e convulsivo,
ri, ri risadas de expressão violenta
o amor trágico e triste e passa lenta
a morte, o espasmo gélido e aflitivo...
(*Poesias*, p. 71)

c) As fricativas, combinadas a líquidas, aparecem também nas idéias de fluidez, leveza...:

as finíssimas gazes lácteas da lua flutuavam...
(*Prosa*, p. 93)

E fria, fluente, frouxa claridade
flutua, como as brumas dum letargo...
(*Poesias*, p. 91)

Em alguns casos predominam as sibilantes, como neste:

de silfos, leves, sensuais, lascivos...
(*Idem*, p. 114)

d) As bilabiais *b*, *p* e *m* nas idéias eróticas, excitação sexual...:

braços nervosos, brancas opulências,
brumais brancuras, fúlgidas brancuras
(*Idem*, p. 78)

pureza hostial e púbere de pomas...
(*Idem*, p. 151)

... as mornas e magas magnólias embriagantes dos seios...
(*Prosa*, p. 202)

Na seda branca e pulcra dos teus braços...
(*Poesias*, p. 101)

Toda a mórbida música plebéia
de requebros de fauno e ondas lascivas,
a langue, mole e morna melopéia
das valsas...

(*Poesias*, p. 195)

Os psicanalistas explicarão que é influência do erotismo oral. Em Augusto Dos Anjos há isto:

brancas bacantes bêbadas o beijam...

(*Eu e Outras Poesias*, 6.ª ed., p. 41)

e) Verdadeiramente curioso é o exemplo em que o poeta nos sugere a cintilação das estrelas, combinando a vibrante *r* com a voz *i:*

Na nitidez de ar frio, de finas vibrações de cristal, as estrelas crepitam...

(*Prosa*, p. 81)

8. Deixei propositadamente para o fim a expressividade simbólica das vozes; o problema é sutilíssimo e, ao menor descuido, a rainha Mab põe-se a trabalhar...

a) Grammont classificou de brilhante a voz *a;* ela sugere assim, claridade, resplendor, alegria...

Recorde-se aquele verso em que Castro Alves descreve a aparição esplendorosa da "Deusa Incruenta":

alva, grande, ideal, lavada em luz estranha...

E leiam-se estes exemplos de Cruz e Sousa:

branca do alvor das âmbulas sagradas...
.....
Ave de prata e azul, ave dos astros.
Santelmo aceso a cintilar nos mastros

(*Poesias*, p. 79)

E as águias da paixão brancas, radiantes
voam, revoam, de asas palpitantes...

(*Idem*, p. 236)

Claros e altos voariam flamejantes...
(*Idem,* p. 226)

Canta e te alaga e se derrama e alaga
Num rio de ouro, iriante...
(*Idem,* p. 83)

A luz lirial da lua abre a tua alma...
(*Prosa,* p. 192)

b) As vozes *o* e *u* são sombrias (Grammont); aparecem nas idéias de angústia, obsessão sexual, desespero...:

Mudas epilepsias, mudas, mudas,
mudas epilepsias.
Masturbações mentais, fundas, agudas,
negras nevrostenias...
(*Poesias,* p. 167)

Porco lúgubre, lúbrico, trevoso,
do tábido pecado,
fuçando colossal, formidoloso,
nos lodos do passado.
(*Poesias,* p. 168)

... como um dobre agudo, cortante, arrepiando e pungindo: — morto, morto, morto!...
(*Prosa,* p. 297)

c) As vozes *e* e *i* raramente aparecem em Cruz e Sousa com valor expressivo simbólico. Colhi entretanto:

o infinito gemido dos gemidos...,
(*Poesias,* p. 316)

tal como naquele verso de Racine:

Tout m'affige et me nuit et conspire à me nuire,

em que Marcel Braunschvig acha uma "impresão de langor doloroso".

9. Ainda com relação à fonologia, cumpre considerar um aspecto interessantíssimo do estilo de Cruz e Sousa: o ludismo fonético.

A questão foi estudada de um modo geral pelo Prof. André Ombredane, em trabalho escrito para *Mélanges offerts à Pierre Janet,* 1939. Intitula-se o mesmo "Les usages du langage", e nele o mestre francês expõe a sua teoria sobre os usos da linguagem, a saber: afetivo, lúdico, prático, representativo e dialético.

"Ces usages" — escreve o Prof. Ombredane — *"ne sont pas de même niveau, c'est à dire, qu'ils correspondent à la fois à des moments successifs de l'évolution et à des degrés successifs d'organisation de la fonction."*

Esses usos, que vão aparecendo conforme o processo de desenvolvimento humano, são cumulativos: coexistem portanto na linguagem do adulto, com predominância dos últimos, e se manifestam em proporções variadas, segundo as circunstâncias.

O uso lúdico, que é o que nos interessa aqui, surge no período infantil das falações. Caracteriza-se pela verbalização exagerada, quase irrefletida (nos alienados, a logorréia), em que o indivíduo se apraz, ao falar, em fazer jogo de palavras, aliterações, assonâncias, rimas...

A respeito desse fato lingüístico, observou Nyrop em sua notável *Grammaire historique de la langue française,* 1904, p. 445: "*L'allitération employé comme pur amusement poétique a produit le vers lettrisé qu'on appelait tautogramme ou paranomeon*".

Tais assonâncias e aliterações não encerram, portanto, nenhum conteúdo lógico, nem delas ressalta qualquer expressividade.

Vejam-se estes exemplos do poeta:

> tantálica tentação de seus braços tentaculosos...
> (*Prosa,* p. 194)
>
> verde, viva e viçosa vegetação dos vergéis virgens...
> (*Idem,* p. 145)
>
> esdrúxulo, luxuoso e luxurioso parque...
> (*Idem,* p. 323)
>
> Trindade de tristes e de trêmulos...
> (*Idem,* p. 305)

pomos pomposos de pasmos sensibilizantes...
(*Idem*, p. 391)

hino viçoso, verde e virgem...
(*Idem*, p. 163)

torvo, trêmulo e triste...
(*Idem*, p. 25)

finos frascos facetados...
(*Idem*, p. 125)

força fina e fria...
(*Idem*, p. 26)

brusco e bronco biombo...
(*Idem*, p. 94)

águas turvas e tristes...
(*Idem*, p. 26)

lua trêmula e triste...
(*Idem*, p. 193)

duas raras rosas...
(*Idem*, p. 157)

rara rosa opulenta...
(*Idem*, p. 23)

ricos e raros resplandeceram...
(*Idem*, p. 43)

estados soberbos e soberanos...
(*Idem*, p. 271)

tabernáculo severo e sombrio...
(*Idem*, p. 263)

esteta soberbo e sublime...
(*Prosa*, p. 196)

soberbos e solenes soberanos...
(*Idem*, p. 28)

surdos, soturnos e subterrâneos desesperos...
(*Idem*, p. 288)

níveas névoas de incenso...
(*Idem*, p. 51)

torre torva...
(*Idem*, p. 329)

langue lesma negra...
(*Idem*, p. 337)

caprichosas, confusas e complicadas...
(*Idem*, p. 382)

maravilhoso mármore móvel...
(*Idem*, p. 298)

o ar livre e leve...
(*Idem*, p. 279)

só, silencioso e sombrio...
(*Idem*, p. 299)

Dispenso-me de citar mais: isso que aí fica é o suficiente para mostrar a freqüência do ludismo fonológico em Cruz e Sousa.

III — Metáforas

1. Há, naquele famoso soneto de Mallarmé — "Le tombeau d'Edgard Poe" —, um verso que encerra uma das mais significativas preocupações do estilo simbolista:

Donner un sens plus aux mots de la tribu...

Seguindo o rumo aberto por Flaubert e pelos irmãos Goncourt, os escritores do simbolismo propunham-se cumprir uma altiva profissão de fé: aristocratizar o estilo.

Ser diferente, obscuro, precioso, nefelibata; mas nunca escrever como os outros.

Foi esse individualismo insubmisso (onde Gourmont buscou as origens do simbolismo) que gerou a tendência à originalidade. O escritor precisava marcar-se estilisticamente para existir.

Os simbolistas criaram o misticismo do estilo.

2. Consoante uma teoria fecunda do psicólogo F. Paulhan, compreende a linguagem duas funções: uma significativa e outra sugestiva.

A linguagem-sinal manifesta-se como finalidade normal e prática de intercomunicação humana.

A linguagem-sugestão é um instrumento de arte. Revela misteriosamente...

As palavras, nesse caso, *"ne tendent plus simplemente à faire connaître, mais à faire agir, à reproduire et à symboliser une réalité déjà existente, mais à créer une realité nouvelle, leur rôle n'est plus d'identifier, d'assimiler les esprits, mais au contraire de les différencier"*.

A língua dos simbolistas é essencialmente sugestiva. Para eles o ideal de expressão estética será antes sugerir os objetos, os estados de alma, que descrevê-los.

Fazem tudo por velar o segredo luminoso do poema. Daí a predileção da metáfora. Ortega y Gasset, referindo-se à poesia iniciada com Mallarmé, disse que era *"el algebra superior de las metáforas"*. Examinemos esse ponto na obra de Cruz e Sousa.

A — *Simbolização*

3. O símbolo representa na arte, desde as origens, um papel essencial.

Os psicanalistas (ver Baudouin, *Psychanalyse de l'Art*) mostraram as relações profundas do símbolo artístico com os mistérios da vida interior.

O símbolo é uma síntese espiritual e emotiva; contém por isso um extraordinário potencial evocador.

Para Bergson, o claríssimo filósofo, o símbolo se origina da necessidade de exprimir o inefável. O símbolo, só ele, pode dar forma aos anseios obscuros, às percepções indistintas dos sentidos mórbidos e extremos.

Em psicologia normal se define símbolo: "Tomar-se um objeto sensível como sinal de uma coisa que não afeta os sentidos, em virtude de uma analogia feita pela imaginação".

A definição é do discípulo de Hatzfeld-Darmsteter Thomas, citada e aceita por Georges Dumas.

4. Começaremos por examinar o simbolismo das cores, cuja chave é, mais ou menos, esta:

branco (lírio) .....pureza, virgindade...
azul .....sonho, alegria mística, elevação...
vermelho .....luxúria, luta...
amarelo .....tédio, angústia...
roxo .....tristeza...
negro .....dor, angústia...

Exemplifiquemos:

volúpia branca dos cânticos...
(*Prosa*, p. 42)

arte branca...
(*Idem*, p. 153)

virgindade lirial...
(*Idem*, p. 121)

sonho celestial e branco...
(*Poesias*, p. 157)

os sonhos brancos que não são da terra...
(*Idem*, p. 143)

as brancas, imortais ressurreições...
(*Idem*, p. 271)

asas brancas de clemência...
(*Idem*, p. 191)

do sonho as mais azuis diafaneidades...
(*Poesias*, p. 63)

purificou-se nos azuis do encanto...
(*Idem*, p. 157)

iluminando todo o azul sidéreo da sagrada saudade...
(*Idem*, p. 273)

vermelhas orgias...
(*Prosa*, p. 54)

púrpuras de luxúria...
(*Idem*, p. 65)

ironia rubra...
(*Idem*, p. 321)

demônio sangrento da luxúria...
(*Poesias*, p. 105)

paixão purpúrea...
(*Idem*, p. 95)

tédio amarelo...
(*Prosa*, p. 48)

nevroses amarelas...
(*Poesias*, p. 169)

há rios maus, amarelos...
de presságios, de flagelos...
(*Idem*, p. 216)

ó rio roxo e triste, ó rio morto,
rio do esquecimento...
(*Idem*, p. 184)

cruzes negras do tédio...
(*Prosa*, p. 404)

a sombra dos supremos sofrimentos
que te abalaram como negros ventos...
(*Poesias*, p. 154)

o vinho negro do imortal pecado...
(*Poesias*, p. 342)

és a chama do amor, negro-vermelha...
(*Poesias*, p. 370)

esverdeadas invejas...
(*Prosa*, p. 288)

A seguir, os demais casos de simbolização, entre os mais interessantes:

formas do amor constelarmente puras...
(*Poesias*, p. 67)

punhais de frígidos sarcasmos...
(*Idem*, p. 72)

as águias imortais da fantasia...
(*Idem*, p. 73)

o branco sacrário das saudades...
(*Idem*, p. 88)

o alampadário imenso
das recordações vagas...
(*Idem*, p. 144)

no poente da saudade amortalhada...
(*Idem*, p. 98)

as pálidas ninféias da saudade...
(*Idem*, p. 191)

neblinamento de saudade...
(*Idem*, p. 219)

um luar de perdões...
(*Idem*, p. 225)

a caravana das ânsias...
(*Idem*, p. 244)

as águias da paixão, brancas, radiantes...
(*Idem*, p. 256)

arrebatado pelos ígneos carros
do augusto pensamento...
(*Idem*, p. 275)

ah! só da dor o alto farol supremo
consegue iluminar, de extremo a extremo,
o estranho mar genial do sentimento...
(*Idem*, p. 313)

as asas de minha alma estão abertas
Podes-te agasalhar no meu carinho...
(*Idem*, p. 349)

com a lâmpada do sonho desce aflito
e sobe aos mundos mais imponderáveis...
(*Idem*, p. 369)

tudo se envolve num luar amargo
de saudade, de dor, de esquecimento...
(*Idem*, p. 284)

consciências hirsutas de bandidos,
vesgas, nefandas e desmanteladas...
(*Idem*, p. 335)

a comoção crepuscular desse adeus...
(*Prosa*, p. 220)

luminosas volúpias da arte...
(*Idem*, p. 175)

as transfiguradoras montanhas do sonho...
(*Idem*, p. 319)

B — *Animismo* (*Personificação e Vivificação*)

5. Vem do fetichismo primitivo que personificava e animava o mundo ambiente; existe ainda hoje em nós, acentuadamente nas crianças e nos artistas.

A arte muito lhe deve. *"L'esprit imaginatif et poétique"* — explica-nos James Sully — *"est continuellement en quête de signes de vie, de conscience et d'émotion dans la nature."*

"A paisagem é um estado da alma", disse Amiel, antecipando em síntese aquela concepção alemã — *Einfühlung* — consoante a qual o sentimento estético decorre de uma identificação emotiva com o universo de uma autoprojeção sentimental.

Vejamos isso em Cruz e Sousa, apontando em primeiro lugar aqueles solenes vocativos do poema "Monja Negra", personificação da noite:

ó grande Monja e transfiguradora
.....
ó negra Monja triste, ó grande soberana
(*Poesias*, pp. 204-5).

E observe-se, nos exemplos adiante, os requintes de vivificação, tão comuns na obra do poeta:

dolências de lírios e de rosas...
(*Idem*, p. 67)

ó lua, lua triste e amargurada
.....
a tua nívea luz ciliciada...
(*Idem*, p. 75)

os ópios de um luar tuberculoso...
(*Idem*, p. 71)

e a lua vai, clorótica, fulgindo...
(*Idem*, p. 92)

Clarões tristes e enfermos...
(*Idem*, p. 93)

insônia morna e doente dos espaços...
(*Idem*, p. 169)

ó lua voluptuosa...
(*Idem*, p. 374)

astros sombrios, luz amarga e aflita...
(*Idem*, p. 213)

lua anelante e álgida...
(*Prosa*, p. 49)

luas trágicas...
(*Idem*, p. 141)

emoção dos ângelus espiritualizados...
(*Idem*, p. 142)

amoroso espasmo de luar...
(*Idem*, p. 166)

luar emoliente e lascivo...
(*Idem*, p. 130)

luas amarguradas e taciturnas...
(*Idem*, p. 327)

espasmo branco do luar...
(*Idem*, p. 414)

êxtases de ocasos...

(*Idem*, p. 156)

trespassante angústia crepuscular...

(*Idem*, p. 94)

a luz vibra nervosamente...

(*Idem*, p. 19)

dolorosa névoa...

(*Idem*, p. 77)

desgrenhados invernos lívidos...

(*Idem*, p. 220)

sóis em febre...

(*Idem*, p. 166)

luas augurais, mórbidas e sonolentas...

(*Idem*, p. 343)

C — *Correspondências* (*Sinestesia*)

6. Para a sensibilidade vivíssima de poetas como os simbolistas, existe uma afinidade íntima entre todas as coisas do universo; eles descobriram a trama obscura das analogias.

Les couleurs et les sons se repondent...

escreveu Baudelaire.

Estuda-se já de muito em psicologia o fenômeno curioso da audição colorida, assim como de outras interpenetrações dos campos sensoriais: a sinestesia.

Define-a Werner, em sua *Psicologia Evolutiva*, p. 74: o fato de se conjugarem e confundirem, numa só vivência, percepções oriundas de diferentes territórios sensoriais, determinadas por um único estímulo.

Entretanto, conforme observa judiciosamente Dwelshauvers, a sinestesia das correspondências poéticas, em geral, é aparente; resulta de uma associação intelectual, enquanto que a verdadeira sinestesia é fenômeno inconsciente. Posto isto, passemos à exemplificação:

vozes claras, luminosas...

(*Prosa*, p. 41)

a luz sonoriza e doura...

(*Prosa*, p. 194)

a música enevoada das casuarinas...

(*Idem*, p. 43)

a luminosidade sonora do luar...

(*Idem*, p. 27)

voz colorida e chamejante...

(*Idem*, p. 27)

claridade clarinante...

(*Idem*, p. 62)

vermelhos clarinantes...

(*Idem*, p. 171)

a cor cantava-me nos olhos...

(*Idem*, p. 426)

uma etérea música que passa em fios sutilíssimos de luz e de aroma pela sua transparência diamantina, e velada, como líquido fragrante...

(*Idem*, p. 126)

brancas sonoridades de cascatas...

(*Poesias*, p. 114)

cai a luz em antífonas, em trenos...

(*Idem*, p. 91)

aveludadamente azul...

(*Prosa*, p. 125)

aromas mornos e amargos...

(*Idem*, p. 328)

claridade viscosa...

(*Idem*, p. 229)

odores travorosos...

(*Idem*, p. 200)

cheiros salgados...

(*Idem*, p. 182)

D — *Imagens*

7. Dumas distingue imagem de símbolo: aquela resulta de uma analogia entre duas coisas igualmente concretas.

Cruz e Sousa foi um magnífico criador de imagens:

sangue luminoso que o ocaso derrama...

(*Prosa*, p. 36)

o chicote elétrico do vento...

(*Idem*, p. 43)

as brancas estalactites fulgurantes da luz...

(*Idem*, p. 91)

mãos liriais e diáfanas...

(*Poesias*, p. 108)

tenebrosa serpente de cabelos...

(*Idem*, p. 118)

as luas virgens dos teus seios brancos...

(*Idem*, p. 130)

cabelos torrenciais e dolorosos...

(*Idem*, p. 91)

as magnólias do teu seio...

(*Idem*)

finíssimas dalmáticas de neve
vestem as longas árvores sombrias,
surgindo a lua...

(*Idem*, p. 90)

o sol, no poente, abre tapeçarias...

(*Idem*, p. 104)

cabelos! .....
.....
auréola negra, majestosa, ondeada...

(*Idem*, p. 250)

Teus olhos, langues aquários,
adormentados de cisma...
(*Idem*, p. 265)

o céu é o braço das estrelas brancas
que dormem de cansaço...
(*Idem*, p. 182)

IV — Criação de Palavras

8. A criação neológica é uma das formas por que se manifesta a influência literária nas línguas.

Flaubert, o atormentado de *Salammbô*, disse uma vez que as palavras eram poucas para as coisas...

Talvez seja isso, e mais a tendência e gosto da originalidade. *"Les écrivains"* — comenta Dauzat — *"en s'efforçant de créer un style personnel, travaillent fréquemment à enrichir leur vocabulaire et recherchent souvent les mots rares, les termes nouveaux, les vocables qui n'ont été, ni usés ni vulgarisés."*

Numa das teses sobre língua poética do Círculo Lingüístico de Praga, atestam os filólogos eslavos o "valor poético das palavras inusitadas: neologismos, arcaísmos, etc." (*Travaux du cercle linguistique de Prague*, I, 1929).

Émile Verhaeren, grande épico de inspiração moderna, enriqueceu o léxico francês. Mas Victor Hugo, embora se arrogasse o título de libertador da língua *(J'ai mis un bonnet rouge au vieux dictionnaire)*, condenou veemente o neologismo.

Camões foi buscá-los na fonte clássica, por contingência do assunto.

Não pretendo, como fez aquele padre Desfontaines, do século XVIII, discutir as vantagens e prejuízos da criação das palavras. Valha-me o julgamento dos maiores.

Para Gustave Lanson, em *Conseils sur l'art d'écrire*, Paris, 1909, *"les néologismes, la plupart du temps, ne prouve que l'ignorance de celui qui s'en sert"*. É uma opinião simplista e radical. Nosso Lameira de Andrade, mais consciencioso, nesse particular, que o mestre francês de literatura: "o único preceito que se lhe deve impor [ao inovador] na elaboração de tais riquezas é a congruência e a sobriedade, e a mais atenta observância em evitar os hibridismos desagradáveis, guindados e malsonantes" (*Tese*, p. 32).

Malsonantes, eis o essencial, do ponto de vista literário.

Adiante vão os neologismos (não todos), que colhemos na obra de Cruz e Sousa.

a) Substantivos:

Prosa, p. 306: crepusculamento
Idem, p. 10: empurpuramento
Idem, p. 87: enlanguescimento
Idem, p. 348: nirvanecimento
Idem, p. 201: purpurejamento
Idem, p. 349: arcangelismo
Idem, p. 115: borboletismo
Idem, p. 387: bizarrismo
Idem, p. 283: medalhismo
Idem, p. 296: suinice
Idem, p. 419: remotividade (de remoto)

b) Verbos:

Idem, p. 222: brechar
Idem, p. 115: enlabaredar
Idem, p. 414: liriar
Idem, p. 264: romeirar
Idem, p. 423: sideralizar-se
Idem, p. 423: sonolentar
Idem, p. 210: suinar (de suíno)
Idem, p. 423: tentacularizar
Idem, p. 94: vertiginar
Idem, p. 266: virginar
Idem, p. 347: violinar
Idem, p. 290: flexibilizar-se
Idem, p. 320: vitralizar-se
Idem, p. 422: lesmar

c) Adjetivos:

Idem, p. 199: afelinado
Idem, p. 248: condorizado
Idem, p. 246: fatalizado
Idem, p. 221: gargalado
Idem, p. 262: maternizado
Idem, p. 109: mentalizado

Idem, p. 222: panterizado
Idem, p. 416: soturnizado
Idem, p. 426: sonambulizado
Idem, p. 194: torporizado
Idem, p. 56: alvoral
Idem, p. 414: cirial
Idem, p. 240: clarinal
Idem, p. 277: evidencial
Idem, p. 314: marfinal
Poesias, p. 151: hostial
Idem, p. 159: juncal
Prosa, p. 91: noival
Idem, p. 140: purpural
Idem, p. 226: ritmal
Idem, p. 325: tesourial
Idem, p. 175: monjal
Idem, p. 249: falenoso
Idem, p. 303: larvoso
Idem, p. 241: mormaçoso
Idem, p. 59: murmurejoso
Idem, p. 203: rubinoso
Idem, p. 46: rutiloso
Idem, p. 292: sargaçoso
Idem, p. 244: torvelinhoso
Idem, p. 250: espumaroso
Idem, p. 28: agulhante
Idem, p. 396: cegante
Idem, p. 171: clarinante
Idem, p. 77: magoante
Idem, p. 230: palejante
Idem, p. 90: trepadeirante
Idem, p. 307: transluzente
Idem, p. 121: burbônico
Idem, p. 400: betovínico
Idem, p. 320: elixírico
Idem, p. 341: leviatânico
Idem, p. 297: silhuético
Idem, p. 225: bufalesco
Idem, p. 45: clownesco
Idem, p. 46: gwimplainesco (de Gwimplaine)
Prosa, p. 418: rei-leariano
Idem, p. 418: tannhauserinno

Idem, p. 326: fascinativo
Idem, p. 243: chamejativo
Idem, p. 326: fulminativo

d) Advérbios:

Idem, p. 12: brumalmente
Idem, p. 242: espiralmente
Idem, p. 151: mediterraneamente
Idem, p. 331: reptilmente
Idem, p. 248: ritmalmente
Idem, p. 128: relicariamente
Idem, p. 170: sibaritamente

e) Compostos:

Prosa, p. 392: aço-azulado
Idem, p. 240: flido-vagante
Idem, p. 383: hiper-católico
Idem, p. 108: hiper-histérica
Poesias, p. 155: flami-fortes
Prosa, p. 271: nevro-histerias
Poesias, p. 370: negro-vermelha

In *À Margem do Estilo de Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro, MEC, Serviço de Documentação, 1946.

Vestígio da Concordância Bantu no Estilo de Cruz e Sousa

Joaquim Ribeiro

Não será desarrazoado modificar, em certos casos, a velha definição "buffoniana". O estilo, muitas vezes, é mais do que o homem. O estilo é a raça.

Os fatores étnicos, sempre presentes, não deixam, naturalmente, de repercutir nas próprias criações espirituais do homem.

Não é razoável abstrair-se o conjunto dos elementos dessa natureza, sob pena de fragmentar a interpretação integral.

Julgo, pois, indispensável à exegese da poesia, e até mesmo da prosa, de João da Cruz e Sousa, o genial poeta negro, a pesquisa de quanto influiu, na sua obra, o contingente racial de sua origem.

Não é possível separar Cruz e Sousa de sua herança étnica.

Só podemos compreender sua elaboração artística, nos seus meandros mais originais, mediante essa delicada verificação, que somente uma análise mais profunda pode evidenciar.

Essa discriminação por certo atinge o próprio estilo do poeta, que é, aliás, uma de suas facetas mais interessantes no que diz respeito à originalidade.

Há algo de racial no estilo de Cruz e Sousa.

Isso, entretanto, não foi notado pelo jovem e competente filólogo Antônio de Pádua, que escreveu o melhor ensaio até hoje publicado acerca do estilo do poeta catarinense.

Perfeitamente identificado com os nossos métodos de estética do idioma e dotado de fino espírito de observação, Antônio de Pádua, ao escrever a sua sugestiva monografia, procurou tão-somente apontar o "grande virtuosismo expressional" do autor de *Faróis.*

Coligiu, de fato, preciosos dados mas não tentou jamais pesquisar os liames étnicos da estilística de Cruz e Sousa.

Ora, esse ponto é que considero um dos mais importantes dessa exegese.

Cruz e Sousa era negro e devia trair, na sua linguagem, algo de sua ascendência racial.

Se procurarmos essa conexão entre a raça do poeta e o seu estilo, vamos encontrar a "chave" de uma das mais predominantes características do estilo de Cruz e Sousa.

O que logo impressiona ao leitor das composições do poeta negro é a abundância das "aliterações".

Cruz e Sousa usa e abusa desse recurso.

Não faltam exemplos nesse sentido e o ensaio de Antônio de Pádua é riquíssimo em citações dessa ordem, ora com valor imitativo, ora com significado lúdico.

Acima dessa valorização imediata, há um significado mais amplo, que não foi, infelizmente, apreendido pelo exegeta.

Esse apego, esse amor, essa inclinação para as aliterações reflete, a meu ver, uma sobrevivência de cunho racial.

Tudo isso é vestígio da "concordância aliterativa", própria das línguas bantus.

Como negro que era, Cruz e Sousa deixa transparecer em sua linguagem a remota propensão para o falar aliterado.

Os negros bantus da África, na sua incipiente gramática, conhecem a concordância aliterativa, que é, aliás, um fato capital de sua estrutura fraseológica.

Bently, ilustre africanólogo, fornece o exemplo:

O matadi mama mampembe mampewa i man mama twamwene.

O prefixo *ma* que aparece no substantivo *matadi* vem obrigatoriamente nos adjetivos, verbos e pronomes que ao substantivo se referem: *mama, mampembe,* etc.

João Ribeiro, que nos dá esse informe, ainda aponta reminiscência dessa sintaxe no linguajar dos antigos escravos negros, em frases como:

Z'êre z'mandou z'dizê.
(Ele mandou dizer.)

Ora, essa tendência aliterativa dos negros bantus vai reaparecer na poesia e na prosa de Cruz e Sousa, sob a feição de recursos estilísticos.

Há exemplos de verdadeira concordância aliterativa na obra do extraordinário poeta:

Vozes veladas, veludosas vozes,
volúpia de violões, vozes veladas,
vagam nos velhos vórtices velozes
dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas...
(*Poesias,* p. 189)

...ricos e raros resplandeceram
(*Prosa,* p. 43)

...a cor cantava-me nos olhos
(*Prosa,* p. 426)

Substantivos e adjetivos aliterados são mais comuns:

mole e morna melopéia
(*Poesias,* p. 195)

tantálica tentação de seus braços tentaculosos
(*Prosa,* p. 194)

verde, viva e viçosa vegetação dos vergéis virgens
(*Idem,* p. 145)

pomos pomposos de pasmos sensibilizantes
(*Idem,* p. 391)

finos frascos facetados
(*Idem,* p. 125)

força fina e fria
(*Idem,* p. 26)

frusco e bronco biombo
(*Idem*, p. 94)

soberbos e solenes soberanos
(*Idem*, p. 28)

langue lesma
(*Idem*, p. 337)

raras rosas
(*Idem*, p. 157)

Tudo isso é reflexo da língua negro-africana apenas filtrado através do estilo literário do poeta negro.

Se ele não tivesse o *blackground* racial para explicar essas sobrevivências, naturalmente interpretaríamos a predominância de aliterações em seu estilo como puro virtuosismo expressional.

Cruz e Sousa, porém, era negro e não poderia jamais se livrar de sua herança étnica. No seu estilo, encontramos, pois, vestígio da linguagem dos seus ancestrais. É a marca do sangue africano alimentando o esplendor de seu gênio literário.

In "Autores e Livros", Suplemento de *A Manhã*, 26 jan., 1947.

Cruz e Sousa

Henriqueta Lisboa

I — A Dor Superada

Encontra-se em *Últimos Sonetos* de Cruz e Sousa a verdadeira *via crucis* do poeta e, ao mesmo tempo, a sua cabal expressão. Não apenas o homem se engrandeceu através da dor, cristalizando cada vez mais o ser moral que o integrava, como também o artista, abismado no sofrimento, pôde tocar suas mesmas raízes, capacitando-se para mais nítidas revelações. A atmosfera em que vive, desde sempre, e na qual nos introduz pela sugestão, é o sortilégio, o arroubo, o caos. A dos últimos tempos, mais profunda e sombria, prolongando-se em círculos encantatórios à maneira de órgão pela nave, tem o fascínio e a majestade de sagrados mistérios. O momento culminante de seu calvário (declarada a tuberculose) é o momento de sua plenitude lírica, de sua força profética, de seu orgulho criador. Do despojamento das vaidades do homem, é que surge o artista, amadurecido e completo. Se a cada soneto correspondem aqueles soluços que

Gavita surpreende, às vezes, altas horas da noite, corresponde também uma conquista.

Vasto e terrível foi o seu quinhão de dor: a fatalidade da raça, a cor infamante, o nascimento humilde, a pobreza, a falta de colocação condigna, a desestima da sociedade, a incompreensão do meio, a trágica doença da esposa, a sua própria doença, irremediável, a insegurança do futuro dos filhos, além de todas as solicitações e torturas do artista. De índole romântica, educado nos princípios do naturalismo, atraído, por isso mesmo, pela escola parnasiana, seduzido pouco a pouco pelo simbolismo, que angústias não suportou até o encontro de si próprio, quando se pôs a desbravar — e com que escândalo! — caminho novo na poesia brasileira.

Apesar de toda essa lenta agonia, Cruz e Sousa não foi um pessimista. Consideram-no pessimista, geralmente, os comentadores de sua obra. Não me parece que o seja, mormente em *Últimos Sonetos,* o que é ainda mais admirável. Pessimista é aquele que descrê das forças do espírito, é o desertor do campo moral, é o que no coração tem gelo ou brasa, é o frio Machado de Assis com seu encolher de ombros, é o seco Raul Pompéia com suas invencíveis náuseas, é Augusto dos Anjos, limitado à jaula da matéria, é um terreno mais próximo ao poeta, Rimbaud fugindo a si próprio, Baudelaire obsecado pelo lodo. Não Cruz e Sousa, a pugnar por mundos ideais com veemência de apóstolo, a levantar nos quatro horizontes as suas torres de vigia, a atribuir à dor uma purificadora missão, ao sonho um papel libertador, a encontrar na beleza os caminhos de Deus. Do vale do sofrimento se ergueu, em gigantesca ascensão, a sua ética. E é isto que imprime tanta grandeza e tanta dramaticidade à sua obra. Impressiona o contraste entre o conhecimento que tem da miséria humana e a resistência com que se sobreleva a todas as vicissitudes. Trai, é certo, nos seus primeiros livros, a influência do pessimismo filosófico germânico, particularmente de Schopenhauer, influência devida ao fato de ter tido como mestre o alemão Fritz Müller; porém, nos *Últimos Sonetos* — seu livro máximo —, ele se mostra muito mais próximo do misticismo cristão do que da mística oriental. Roger Bastide, num dos quatro magistrais estudos que dedicou ao poeta, observa detidamente essa evolução, partida do orientalismo para o cristianismo. Contudo, foi menos a religião do que uma vaga e inata religiosidade, a causa de sua confiança numa lei compensadora a reger a harmonia do universo.

Aludindo apenas às suas imagens que fulgem dentro da noite — nos instantes mais poéticos — como adornos felizes, anotemos alguns de seus conceitos:

Oh! Basta crer indefinidamente
para ficar iluminado tudo
de uma luz imortal e transcendente.
("Imortal Atitude")

A alma da fé tem destas florescências,
mesmo da morte ressuscita e brilha!
("De Alma em Alma")

Vê como a Dor te transcendentaliza!
("Crê")

O que é consolador e o que é supremo,
toda a alma encontra no caminho extremo
quando atinge as estrelas da pureza
("Acima de Tudo")

É porém o soneto "Glória", grito de alegria e de orgulho em que explode o sentimento da paternidade, a melhor demonstração de que ele não tinha da existência uma concepção derrotista:

Glória ao céu, glória à terra, glória ao mundo!
Todo meu ser é um roseiral fecundo
de grandes rosas de divino brilho.

Almas que floresceis Amor eterno!
Vinde gozar comigo este falerno,
esta emoção de ver nascer um filho.

Apesar de se ter declarado solitário em versos dolorosíssimos, Cruz e Sousa encontrou solução salvadora para seu íntimo conforto. Sentindo-se incompreendido, procurava compreender. Tomava, em sentido transcendental, a iniciativa das aproximações. Abandonava-se à corrente da natureza — como quem viaja de olhos fechados — adivinhando a correspondência do coração com as vibrações do cosmo. Os sonetos "Ser dos Seres", "Inefável", "Benditas Cadeias", "Cruzada Nova" e "Asas Abertas" são exemplos dessa maravilhosa atitude que o impediu de ser solitário completo. Além disso, ele próprio enaltece, em versos dos

mais emocionantes da lírica nacional, a doce companhia da esposa que o amava e a quem enternecidamente amava. Teve, ainda, o que é mais raro, a experiência da amizade perfeita, encarnada em Nestor Vítor, homem culto e bom, alma aberta à admiração, empolgado pelo afeto de que necessitava o poeta como estímulo. "Espírito Imortal" e "Pacto de Almas" são ardentes enlevos do mais puro e espiritual amor — oásis para povoar um deserto.

No mesmo silêncio — árdua resposta dos deuses — encontrava o poeta numerosas mensagens:

> Ó silêncio! Ó cândidos desmaios,
> vácuos fecundos de celestes raios
> de sonhos, do mais límpido cortejo...
>
> Eu vos sinto os mistérios insondáveis,
> como de estranhos anjos inefáveis
> o glorioso esplendor de um grande beijo!

Em resumo: Cruz e Sousa tinha predisposição para a felicidade. E é o que mais nos comove na sua trágica poesia. Como em "Triunfo Supremo",

> Ficou gemendo, mas ficou sonhando!

II — O Culto da Beleza

Embora tenha reagido em tempo contra o gosto do parnasianismo, a que o haviam conduzido os princípios naturalistas nos quais se educara, Cruz e Sousa recebeu singular benefício dessas primeiras experiências. Conservou em toda a sua poética, juntamente com o senso do objetivo, o culto da beleza formal. Dentro da escola simbolista, freqüentemente acoimada de obscura, manteve, através de bons fios condutores, contato com a realidade. Valorizou, ao mesmo tempo, o material de que se servia (um vocabulário rico e ajustado às circunstâncias) de modo a dar a cada verso, isoladamente, valor próprio.

Dos primeiros estágios culturais trouxe aquela curiosidade intelectual que havia de iluminá-lo, aquela consciente precisão de propósitos, aquela segurança na escolha ou na captação das imagens, aquele dinamismo que se traduz, não apenas na força da expressão verbal, mas ainda na sensível disposição para a luta, disposição essa confirmada pela vida do poeta, em depoimento

de Virgílio Várzea, e condensada nos sonetos "Clamando" e "Torres de Ouro", entre outros.

Em plena transfiguração, quando se alcandora a regiões inefáveis, sabe manter-se em equilíbrio, entre os dois mundos que o reclamam. Não se perde em labirintos, não se atira no vácuo. Lógica não possui — elemento desnecessário e às vezes contrário à poesia; mas possui um roteiro por onde possa atingir a essência das coisas, por intermédio da intuição. Seus poemas mais estranhos — de cunho apocalíptico — são, ao mesmo tempo, selva e clareira.

Contribui, talvez, para isso, o seu apego às coisas terrenas, inspirado pela sensualidade de que era marcado e se revela, tanto no conteúdo da obra, como na fascinação exercida sobre o poeta, dos elementos plásticos e musicais. A herança do sangue, mal saído do estado selvagem, fonte de sua vibratilidade, não lhe vedou, contudo, de modo algum, a escalada às esferas do espírito. Admira que um homem de cor e condição modesta, sem nenhum ambiente preparatório, seja exatamente o poeta da vida interior, de intensidade raras vezes igualada em país tropical. Não foi, evidentemente, um São João da Cruz, natureza angélica, fruto de requintada civilização cristã. O seu soneto "Carnal e Místico" sintetiza bem a sua maneira de ser, vacilante entre dois impulsos. Ora partindo da matéria para o espírito, ora regressando tristemente da arrancada inicial para atender à solicitação dos sentidos, mostra-se, nesse desejo de harmonia que o leva a considerar todas as coisas sob duplo aspecto, profundamente humano. Principalmente por não encontrar satisfação na terra. "Sonho Branco", "Primeira Comunhão", "Música Misteriosa" e "Incensos" são páginas que atestam esse estado lírico de incerta procura. Exemplifica a sua delicada sensibilidade o lindo e límpido soneto:

APARIÇÃO

Por uma estrada de astros e perfumes
a Santa Virgem veio ter comigo!
Doiravam-lhe o cabelo claros lumes
de sacrossanto resplendor antigo.

Dos olhos divinais no doce abrigo
não tinha laivos de paixões e ciúmes:
domadora do Mal e do perigo,
da montanha da Fé galgara os cumes.

Vestida na alva excelsa dos Profetas
falou na ideal resignação de Ascetas,
que a febre dos desejos aquebranta.

No entanto os olhos dela vacilavam,
pelo mistério, pela dor flutuavam,
vagos e tristes, apesar de Santa!

Valorizando, como poucos artistas, a grande qualidade musical da língua portuguesa, na qual, segundo Fidelino de Figueiredo, "cada palavra é uma pirâmide de som com geratrizes de declive desigual", Cruz e Sousa arranca a esse teclado as mais suaves e ardentes sonoridades. Com o agrupamento de palavras de diferentes tonalidades, consegue a melodia ideal para o verso — a um tempo agradável e sugestiva, capaz de impressionar, não apenas o ouvido, como a vista. É eloqüente, neste sentido, um verso formado de adjetivos:

Tísica e branca, esbelta, frígida e alta.

Exaurida a fascinação da alvura que a princípio o envolvera, o poeta vai se embrenhando, pouco a pouco, pela noite. Se em *Últimos Sonetos* tem Cruz e Sousa o seu ponto alto, *Faróis* representa o seu momento barroco — tumultuoso e empolgante claro-escuro. Não só pela angústia, de substância numerosa e complexa, como pela volúpia com que se enredam, ora torneados em colunas, ora filigranados em telas, esses poemas acusam, como toda obra de estilo barroco, o movimento, a virtuosidade técnica propulsora do movimento. Foram escritos ao tempo em que enlouquecera a esposa do poeta; ele a tinha em casa sob cuidados amantíssimos. O ambiente devia ser torturante incentivo para a sua imaginação. Isso explica as desigualdades do livro, o inútil prolongamento de idéias na tensão emotiva. Em conjunto, é obra magnífica, de que ressalta a sua antiga e superada sedução pelo teatro, ao qual então votava desprezo, mas do qual lhe restava certa iniludível dramaticidade. "A Flor do Diabo", "Pandemonium", "Tédio", "Violões que Choram", "Monja Negra", "Ressurreição", "Canção Negra", "Ironia dos Vermes", "Os Monges", "Luar de Lágrimas", todos esses longos poemas de *Faróis* encerram graves problemas, dúvidas de ordem metafísica, desassossego enorme. Tudo, em *Faróis*, parece ondular e subir, as linhas se torcem em espirais, há nuvens e ramarias

suspensas, asas de morcego e de anjo em todas as direções, como que à procura de ar, de luz. Impõe-se a obra pelo conjunto, como nossas velhas igrejas coloniais, embora cada pormenor guarde um símbolo, no ouro das volutas ou na curva dos nichos.

De sua inclinação pelo teatro, assim expandida exuberante mas secretamente, ele daria testemunho direto mais tarde, na sua hora de depuração, encarnando-se, por três vezes, em personagens de Shakespeare.

Assim é que Cruz e Sousa foi fiel, ainda que inconscientemente, a seus primeiros contatos espirituais.

III — O Sentimento do Orgulho

O sentimento do orgulho preside, com grande força lírica, a toda a obra de Cruz e Sousa. A simples enunciação de seus versos, de tonalidade excelsa, sugere idéia de imponência e majestade. O timbre, com ressonâncias de metal, cria ambiente propício de cúpulas. O movimento das imagens é quase sempre de ascensão, da terra para o céu, quando não de gravitação nas áreas sidéreas. Nada descreve ou narra, este poeta: idealiza. Raras vezes a natureza vegetal encontra abrigo em seus poemas. A flor de sua preferência é aristocrática: o lírio. Astral é o qualificativo dessa flor, num estribilho fatigante. A árvore de que se lembra é o esgalgo eucalipto. Deslumbra-se com o reino mineral, querendo gravar as dores "nos bronzes e nos mármores eternos". Movem-no "opulências de pérolas e opalas". Das aves, não fala senão em

> tribos gloriosas, fúlgidas, altivas,
> de condores e de águias e albatrozes.

Estes são os espontâneos aspectos exteriores de sua poesia, estas as metáforas mais incisivas de sua festa de sensitivo.

Tratando-se de obra de arte realizada, o conteúdo está, evidentemente, em harmonia com a forma. Que ele fazia de si próprio elevado conceito, não há dúvida. Basta aplicar à sua pessoa o conceito que fazia do Poeta. Era a si mesmo que falava, em solilóquio, ao dirigir-se, usando o subterfúgio da segunda pessoa, ao Poeta. Assim como Baudelaire — Roger Bastide já apontou esta semelhança, que se pode atribuir, quer a afinidade espiri-

tual, quer a uma possível influência do artista francês —, Cruz e Sousa concebe o Poeta como um ser inteiramente à parte entre os homens. Não tanto, porém, como ser amaldiçoado, como acima da comunidade. É ele o Assinalado, o Cavador do infinito, o Invulnerável, provavelmente, o Ser dos seres.

Assim constituído como centro do universo, o poeta considera-se, explícita ou implicitamente, o princípio de si próprio. A soberba, levada ao extremo, exigiria algo mais: que ele se considerasse, também, o fim de si próprio. Aí é que intervém, por milagre do sobrenatural ou da magnitude do indivíduo, o elemento verdadeiramente lírico dessa poesia: tendência para uma finalidade sempre mais alta, exigência de absoluto nos conhecimentos, concepção alargada de panteísmo. O que redime Cruz e Sousa dos extremos da soberba e do egocentrismo, como dos perigos da "arte pela arte", é a sua religiosidade constitucional, o seu temperamento místico, a sua psicologia de idealista. Se não chegou a perceber que só Deus pode ser o fim último do homem, derivou esse fim para as proximidades de Deus: o bem, a beleza, a harmonia cósmica, o aperfeiçoamento integral. É recordar suas páginas "Clamor Supremo", "O Grande Momento", "Cruzada Nova". Conheceu, provavelmente, como homem, os pecados que nascem do orgulho: a crença de poder fazer o que supera a força humana, a vanglória, o apego às vaidades, o desejo imoderado de estima, a ambição.

Mas, se nos tempos de verde mocidade, aguardara do mundo as honrarias que lhe foram negadas, com a experiência da vida elevou-se: o seu orgulho tomou formas mais belas, despiu-se daquelas "púrpuras romanas" que andara arrastando, para cingir-se a dignidades mais sólidas, de ordem moral. Se no primeiro livro, ele se consolara da idéia da morte com esta lembrança, algo irrisória:

> Mas os teus sonhos e visões e poemas
> pelo alto ficarão de eras supremas
> nos relevos do Sol eternizados,

no último livro pôde distinguir-se por uma nobre vocação interior de estóico ou já de cristão, como testemunha o soneto "Grandeza Oculta":

Estes vão para as guerras inclementes,
os absurdos heróis sangüinolentos,
alvoroçados, tontos e sedentos
do clamor e dos ecos estridentes;

aqueles para os frívolos e ardentes
prazeres de acres inebriamentos:
vinhos, mulheres, arrebatamentos
de luxúrias carnais, impenitentes

mas Tu, que na alma a imensidade fechas,
que abriste com teu gênio fundas brechas
no mundo vil onde a maldade exulta,

— ó delicado espírito de Lendas! —
fica nas tuas Graças estupendas,
no sentimento da grandeza oculta!

A evolução se fez em sentido vertical. A força que alimentava seu estro — sonho de ascensão — tocou-se de sublimidade. Já não há, nos seus últimos lances, excesso ou pompa de imagens; há maior significação em cada uma delas. Ressaltam, por fim, as qualidades restauradoras, as do reverso da medalha: a generosidade, o desejo de proteger os fracos, a dignidade, a renúncia ao efêmero, o desinteresse de "Assim Seja":

Morre com o teu Dever! Na alta confiança
de quem triunfou e sabe que descansa,
desdenhando de toda a Recompensa!

É agora, mais do que nunca, o poeta dos motivos eternos, das generalidades. Em "Fruto Envelhecido", chega a dizer: "É preciso humildade...", sinal de que se conhece bem e sabe valorizar, como todo orgulhoso de boa estirpe, a mais doce e enternecedora virtude. Muitas vezes o feriu e desvaneceu essa virtude, transfundida na figura da esposa.

Escusa, pois, recorrer a seus dados biográficos para a comprovação do que a arte denuncia. Mas é fácil lembrar o que dele dizem seus contemporâneos e amigos, como por exemplo Nestor Vítor, ao encontrá-lo pela primeira vez: "Cruz e Sousa deu-me a impressão de um preto estrangeiro, moço, chegado recentemente de grandes viagens, bem-posto, com uma pontazinha de insolência..."

Ao assumir, mais tarde, no Rio, embora o achasse abominável para uma índole como a sua, o emprego de praticante da Estrada de Ferro Central, onde chegou a ser arquivista, dá prova de honradez rigorosa, pois de outro modo não poderia arcar com as responsabilidades de chefe de família.

Aquele menino tímido, cujos primeiros versos a província catarinense aplaudira para em seguida desdenhar, aquele jovem intelectual impedido, por questão de epiderme, de tomar posse do lugar de promotor de Laguna, para o qual fora nomeado, estava destinado a ser, à revelia do meio social, o insólito inovador das letras brasileiras.

Isso porque era, antes de tudo, um espírito verdadeiramente superior.

IV — A Idéia da Morte

A idéia da morte é fonte primacial na Poesia de Cruz e Sousa. Na antífona com que abre o primeiro livro, depois de augurar para a sua musa todas as belas formas e essências, pensa inesperadamente na morte, fundo negro de painel:

> Tudo! vivo e nervoso, quente e forte
> nos turbilhões quiméricos do Sonho,
> passe cantando, ante o perfil medonho
> e o tropel cabalístico da morte...

Em relação ao poema, não são, aliás, muito convincentes estas expressões, utilizadas talvez como recurso literário para efeito de contraste. Reaparece algumas vezes mais, em *Broquéis*, a idéia da morte, como tema primordial ou correlativo; em "Sonho Branco", por analogia, em "Noiva da Agonia", por motivo de confusão sentimental, em "Post-Mortem" como processo de compensação e, em "Visão" da Morte", como bem claro pressentimento:

> Do teu perfil os tímidos, incertos
> traços indefinidos, vagos traços,
> deixam a luz nos ouros e nos aços,
> outra luz de que os céus ficam cobertos.

Deixam nos céus uma outra luz mortuária,
uma outra luz de lívidos martírios,
de agonias, de mágoa funerária...

Além desses momentos em que o assunto é focalizado de modo mais ou menos direto, perpassa latente pela obra, banhada de misticismo, a esteira da morte, na reminiscência de símbolos mortuários: viáticos, extrema-unções, sepulcros, mortalhas, lividez, círios.

Encontra-se o poeta no auge de sua vitalidade e sente-se atraído pelos aspectos exteriores da morte, mais do que compenetrado de sua verdade. É uma visão de periferia. A idéia, não especificada, acode-lhe ao espírito como bálsamo de estranha suavidade a acalmar aquele excessivo ardor de juventude. Após um longo dia de verão e sol rubro, doce ao viajor é descansar os olhos na contemplação da lua e das estrelas. É belo, a distância, o espetáculo da morte, na sugestão de intangibilidade, na impressão de repouso que proporciona. O poeta, que sofria a obsessão da luz branca e da cristalinidade, sente-se enamorado. Apenas percebe da esfinge os tênues véus, adora na figura de longínqua açucena, o orvalho que roreja as delicadas pétalas. Mas ela não tardará a romper o encanto e a apresentar-se em todo o seu poderio. Já em *Faróis,* logo de início, estranho chamado do além se faz ouvir:

A Música da Morte, a nebulosa,
estranha, imensa música sombria,
passa a tremer pela minha alma fria
gela, fica a tremer, maravilhosa...

Mas, anuncia, essa música, a foice prestes a arrasar os trigais. De súbito, acha-se o poeta em face da morte. Acompanham-na podridões e misérias. É este o seu séquito. Agora a conhece mirada no espelho de seus olhos.

Não há fugir. Nos muros da prisão desenha, com assomos vindicativos, os arabescos inspirados pelo asco e pelo pavor: "Caveira", "A Ironia dos Vermes", "Metempsicose", "Inexorável", "Luar de Lágrimas", estupenda síntese da angústia dos que buscam, através de todas as gerações, o paradeiro dos mortos, para acabarem no eterno pranto.

Em *Faróis,* livro de expressão patética, estreita-se a visão da morte em círculos cada vez mais restritos, fundem-se as figuras externas com as introspectivas, a atmosfera respira sentimento. Cresce, apenas entrevisto nos primeiros tempos, o sarcasmo do artista — nova fisionomia a enriquecê-lo. Acerada e violenta é a sua mordacidade. Sem embargo, o elemento lírico participa do grotesco. Em verdade, o sarcasmo é espada de dois gumes, a represália acusa o ferimento. No impressionante poema "A Ironia dos Vermes", o poeta — novo Heine amargo — cria e destrói, de um só gesto, o alvo do seu carinho:

> Eu imagino que és uma princesa
> morta na flor da castidade branca...
>
> .....
> Mas dos faustos mortais a régia trompa,
> os grandes ouropéis, a real quermesse,
> ah! tudo, tudo proclamar parece
> que hás de afinal apodrecer com pompa...

Em *Últimos Sonetos,* a morte é visão central, realidade puramente interior, plenitude trágica em concentração. E também por efeito de grandeza de espírito, sabedoria, conceito, síntese. O poeta vive a sua morte mesma, instalada no próprio peito, a roer-lhe os pulmões. A sua poesia adquire uma grandiosa simplicidade, uma secreta força. Voltado para os reinos do Espírito, ele sonha a imortalidade da alma, procura a chave do mistério de além-túmulo. E sofre. A paixão contida se transforma em beleza através dessa páginas: "Ironia de Lágrimas", "Único Remédio", "Consolo Amargo", "Mealheiro de Almas", "Velho", "A Morte", "Renascimento" e "Perante a Morte":

> Silêncio e prece no fatal segredo,
> perante o pasmo do sombrio medo
> da Morte e os seus aspectos reverentes...
>
> Silêncio para o desespero insano,
> o furor gigantesco e sobre-humano,
> a dor sinistra de ranger os dentes!

É a Arte, segundo excelente definição de Abel Salazar, "a mais sutil forma de utilização do mistério". Isso explica, sufi-

cientemente, a fascinação exercida sobre os poetas, através dos tempos, pela morte — o maior de todos os mistérios, fonte lírica perene. Três fases distintas experimentou Cruz e Sousa em relação à musa imóvel: a da ilusão, a da desilusão e a da superação. O que prova, creio, ter sido ele um poeta completo.

In *Convívio Poético.* Belo Horizonte, Secretaria de Educação, 1955, pp. 111-34.

Cruz e Sousa e o Mundo Shakespeariano

Eugênio Gomes

Não foi Shakespeare integralmente assimilado pelo simbolismo. Na órbita dessa escola, aquele vasto e encapelado mar de inspiração limitava-se às proporções de um lago. O Homem-Oceano da metáfora de Victor Hugo já não era visto pelo todo incomensurável, mas antes por alguns aspectos fugidios, prenunciadores de mistérios e incertezas.

A óptica simbolista reduziu enfim o universo shakespeariano a um jogo calculado de imagens, sublinhando o indeciso, o vago, o indefinível. O colorido intenso, o esplendor, a grandeza épica de tantas e tão arrebatadoras cenas e situações dramáticas, tudo isso tinha ficado para trás com os derradeiros clangores do romantismo. A orquestra fora substituída por um ou outro instrumento de módulo discreto: a flauta, o violino, o violoncelo, a harpa.

Deixando para um lado o barrete frígio do seu apogeu democrático, o vocabulário poético, embebendo-se em brancuras ou penumbras, passara a ostentar o luxo das maiúsculas, que era o traço gravativo de uma nova ordem de valores. E, no círculo traçado por essa geometria de sombras, não era de surpreender que o espaço mais largo viesse tocar ao *Hamlet*.

Aliás, o que os poetas simbolistas viam e procuravam nessa personagem trágica tinha sido já realçado enfaticamente pelo romanismo. Manteve-se a mesma a etiqueta de Príncipe da Dúvida ou da Desolação, obstando de algum modo um conhecimento menos evasivo do drama. O ar abstrato, a melancolia e a dúvida, com as reflexões do espírito devaneador e instável, habilitaram-no a desfrutar extraordinário prestígio entre os simbolistas.

Hamlet foi, na verdade, um dos temas preferidos do novo idealismo estético, sobretudo depois que o sortilégio de sua legenda metafísica envolveu Mallarmé. O "Igitor", em que Paul Claudel surpreendeu um moderno Príncipe de Elsinor; Axel, o pálido Axel, de Villiers de L'Isle-Adam, misantropo e irascível, indignado até a exasperação com a sociedade que responsabilizava pela morte do pai, e, de maneira bem visível, o *Hamlet* de Jules Laforgue eram diferentes réplicas do simbolismo à criação de Shakespeare, por sua vez um decalque, ninguém sabe até que ponto, do *Hamlet* de Kyd.

Em suma, os poetas simbolistas recriaram o Hamlet a seu modo, explorando-lhe tendenciosamente o subjetivismo até as derradeiras conseqüências.

Em *Hamlet* elegeu Cruz e Sousa o arquétipo de suas aspirações, sob o impulso de um idealismo aristocrático, que represensentava singularíssima contraparte às exuberâncias de sua natureza oriental, "originariamente bárbara", como acentuou Nestor Vítor, que o conheceu melhor do que qualquer outro crítico de seu tempo.

Justamente através do seu culto dessa enigmática personagem, revela-se de maneira ainda mais peculiar o movimento de sublimação da cor, caracterizado pela nostalgia do branco, que Roger Bastide fixou tão bem no seu notável estudo a esse respeito.

A verdade é que sua atitude espiritual ante algumas criações do mundo shakespeariano denota esquisito sentimento psicológico, sobretudo quando se observa a exclusão quase absoluta de *Otelo* em suas alusões.

Tê-lo-ia visto representando alguma vez? O poeta negro, que, em seus primeiros tempos, fora secretário e ponto de uma companhia dramática, não era nem devia ser indiferente às boas representações. E acresce que, pouco depois de sua fixação em definitivo no Rio, a tragédia shakespeariana teve enorme voga nesta capital, com o desempenho do papel de Otelo por artistas italianos de renome universal, que o representaram aqui, entre 1891

e 1896, como Andrea Maggi, Giovanni Emmanuel, Enrico Cuneo e Ermete Novelli.

Aliás, já Olavo Bilac tinha celebrado a magnífica interpretação de Emmanuel, através de um soneto que escreveu em francês, em 1887, quando ainda estudante em São Paulo, onde viu pela primeira vez o grande trágico representar Otelo. Por sua vez, não obstante as suas tentativas de evadir também suas origens, por um esforço ininterrupto de aristocracia intelectual, Machado de Assis deixara-se impregnar abertamente do Otelo, o que se refletiu então e posteriormente em sua obra.

Impossível admitir que, apesar de suas dificuldades de vida, haja Cruz e Sousa permanecido alheio àquelas representações dramáticas, dada sua intensa repercussão nos meios literários da época, mas não consta que se tivesse manifestado a respeito de alguma delas ou mesmo sobre a peça em geral.

Se isso constitui mais uma evidência de que estava absorvido, até por omissão, em transpor simbolicamente a linha da cor, também é certo que o lado noturno da vida o empolgava, e disto colheu, igualmente, Roger Bastide, alguns exemplos bastante típicos em sua obra.

É fora de dúvida que, por esse lado, não havia maior atração que o Mouro de Veneza, tanto por causa de sua congênita nobreza como pela sua linguagem, rica de timbres melódicos, a que a simbologia asiática imprimiu um encanto exótico e envolvente. Sentiu-o perfeitamente Victor Hugo, quando, numa de suas orgias metafóricas em torno dessa personagem, escreveu: *"Maintenant qu'est ce qu'Othello? C'est la nuit, Immense figure fatale, La nuit est amoureuse du jour. La noirceur aime l'aurore. L'africain adore la blanche. Othello a pour clarté et pour folie Desdemona".*

Dá-se que a branca Desdêmona representava a materialização de um sonho de evasão da raça nativa e bárbara, em Otelo?

Quanto a Cruz e Sousa, apesar de toda a sua dolorida ânsia de arianização pelo pensamento, casara-se com mulher de sua raça, embora transfigurada em sua visão de artista, disto resultando que, espiritualmente, Gavita fundiu Desdêmona e Ofélia.

Assim é que, no poema "Piedosa", onde lhe fala com a maior ternura, dirige-se à companheira negra como a mulher que sugerisse claridades:

Tens luz de lua e tens gorjeios de ave
No mundo virginal dos meus sentidos,
E és sonho, sombra de Ângelus suaves
Nos acessos mútuos e comuns gemidos.

Frise-se que a piedade foi o ímã natural que atraiu Otelo a Desdêmona, em quem o guerreiro negro via uma fonte de claridade, símbolo de pureza e castidade, que devia conservar-se indene de mácula. De resto, consoante Frank Harris, Ofélia e Desdêmona são meras abstrações de conformidade e ternura compassiva (*"patience and affection"*), almas gêmeas que raramente deixam transparecer algo de terrestre ou de cálida humanidade.

Se bem que a crítica moderna seja refratária à idéia da angelização de uma e outra, compreende-se que, entre os simbolistas, fossem elas as personagens femininas prediletas, de onde haver Alphonsus de Guimaraens dedicado a Ofélia e Desdêmona dois dos seus quatro sonetos sobre criações de Shakespeare.

Contudo, Cruz e Sousa retraiu-se de evocar Desdêmona, cujo nome não aparece em sua obra. É verdade que, no romance *Fretana,* Carlos Dias Fernandes atribuiu ao poeta negro uma alusão conjunta a Ofélia e Desdêmona, em certa altura de um diálogo. Nada mais lógico que as duas fossem lembradas simultaneamente, pois não haviam de separar-se da sua imaginação, onde até se confundiam como representações de um mesmo símbolo.

O nome de Otelo surge apenas uma vez, através da mais pungente de suas produções em prosa, "Emparedado", no ponto em que o poeta proclama a suprema aspiração de cantar o seu sonho "agitando no alto a cabeça anatematizada, como Otelo nos delírios sangrentos do Ciúme". A comparação prevalece, porém, no sentido moral, e, em conseqüência, podia ocorrer também a um homem branco.

Não é menos impessoal que a de Otelo, naquele ponto, a sugestão da tragédia refletida no poema "Pressago", onde a lembrança de Iago origina-se de uma atmosfera contaminada de miasmas letais:

Nas águas daquele lago
Dormita a sombra de Iago.
. . . . . .
E como um símbolo eterno,
Ritmos dos Ritmos do inferno.

No lago morto, ondulando,
Dentre o luar notivagando.

O corvo hediondo crocita
Da sombra d'Iago maldita!

Entre as imagens da tragédia shakespeariana está a dos corvos, na primeira cena do quarto ato, em que Otelo, sob a ação da suspeita instilada por Iago, durante o diálogo com este, revela que a terrível idéia paira na sua imaginação como voejam sobre a carniça os corvos agoureiros.

A associação do corvo com acontecimentos funestos também aparece em *Macbeth,* quando *Lady* Macbeth, após sair o mensageiro que lhe trouxera a notícia da próxima chegada de Duncan, monologa, já dominada pela idéia da eliminação do velho rei: "O corvo enrouqueceu para grasnar à entrada/Fatal do rei aqui sob as minhas ameias"[1].

Evidentemente, no associar Iago a um corvo, recorreu Cruz e Sousa a uma comparação, que independe do conhecimento da peça de Shakespeare, o que também se aplica à alusão ao Rei Lear, no soneto "Prodígio".

Como o Rei Lear não sentes a tormenta
Que te desaba na fatal cabeça!
(Que o céu d'estrelas todo resplandeça)
A tua alma, na Dor, mais nobre aumenta.

Da tragédia *Macbeth* extraiu Cruz e Sousa uma frase de *Lady* Macbeth, que parece ter-lhe inspirado: "Um homem dormindo...", onde figura como epígrafe, em francês.

Nenhuma dessas sugestões, porém, teve o efeito de atuar tão íntima e absorvidamente sobre a sua sensibilidade e o seu pensamento quanto as que lhe advieram do drama metafísico do *Hamlet.* Desde, a imagem que reteve e recriou, projetando-a em suas composições, foi geralmente a do homem introvertido e melancólico da concepção romântica, predominante em França.

No seu afã de alijar a África de si mesmo, embora irremediavelmente enleado pelo simbolismo astronômico de fundo racial, que induziu Otelo a dirigir-se às "castas estrelas", no mo-

[1] Trad. de Artur de Sales.

mento mais crítico de suas desesperações, na "Oração ao Sol", Cruz e Sousa clama, patético:

> Livra-me tu, Luz eternal, desses argumentos coléricos, atrabiliários, como que feitos à maneira de armas bárbaras, terríveis, para matar javalis e leões nas selvas africanas.

A imagem de um Hamlet impulsivo e colérico não estava em suas reflexões sobre a tragédia... Viu-o quase unicamente como um ente ensimesmado e abstrato, a que o luto pelo pai dava um aspecto ainda mais lúgubre. Espiritualmente, identifica-se com Hamlet, quando este, a reparo cínico do rei Cláudio sobre a sua taciturnidade, retruca, de maneira irônica e sibilina, que estava ao sol demais... (*"I am too much i'the sun"*).

"Esse luto, essa noite, essa treva — é o que eu desejo", dirá o prosador de *Evocações,* mas oscilava como um pêndulo entre a luz e a treva, o dia e a noite, o branco e o preto, numa ambivalência de sensações e de sentimentos que o levaria a querer introduzir "até uma nova e inédita interpretação visual da cor negra..."

Nessa ambivalência em que tentava conciliar a África e o mundo ocidental, Cruz e Sousa encontrava no Hamlet um *alter ego* ideal e, para as transfigurações, que pudessem vingar de quaisquer contingências e mesquinharias da vida circunstante, sugeriu andarem, ele e outros réprobos do destino, "numa seda negra d'Arte, vestidos de negro, à semelhança desse trágico Hamlet de Dinamarca"[2].

Retraindo-se, consciente ou inconscientemente, de identificar-se com Otelo e evitando mencionar o nome de Desdêmona, pretendeu, por um processo compreensível de *transfer,* adotar a semelhança do Príncipe de Elsinor num disfarce espiritual, cujo tecido era a "seda negra d'Arte".

Por natural acomodação, em sua fantasia, Ofélia estava mais presente do que qualquer outra criação feminina de Shakespeare, com um incidente doloroso a contribuir para a semelhança: a loucura de Gavita, durante alguns meses, em 1896. Essa loucura marcou profundamente a obra de Cruz e Sousa, como foi assinalado pelo crítico Andrade Muricy, não sendo demais ligar esse

[2] "Psicologia do Feio", *in Missal.*

fato à circunstância de só aparecerem posteriormente em suas obras as mais significativas alusões a Ofélia.

Recorde-se o tétrico panorama emocional que o poema "Pandemonium" descreve, concluindo assim:

> E mudo e pasmo e compungido e absorto,
> Vendo o teu lento e doloroso giro,
> Fico a cismar qual é o rio morto
> Onde vai divagar esse suspiro.

Ainda mais patético, porém, o flagrante da "Balada de Loucos", onde a semelhança do poeta com Hamlet e de Gavita com Ofélia adquiriu finalmente um colorido insólito: "Ela, na loucura do Real, eu na loucura do Sonho" ("The Madness of Art", de que falava Henry James).

Esse poema em prosa é, na verdade, o mais lancinante que jamais se escreveu no Brasil, pela revelação de que Cruz e Sousa, embora embalado por um grande sonho, conheceu o horror da loucura, compreendendo que ele e sua companheira não eram mais que "dois exilados personagens do Nada".

O poeta sofreu provocação muito mais cruel que o arquétipo de suas divagações: Hamlet não teve a tristeza de ver Ofélia quando ela estava louca. Ela é que o viu estranhamente transtornado, sem perceber o que havia nisso de simulação.

O Cisne Negro teve contudo a alegria de ver a mulher escapar enfim às garras da insânia, o que celebra alvoroçadamente no poema "Ressurreição", onde há algo de festivo romper da aurora, após uma noite tremendamente caliginosa:

> Alma! Que tu não chores e não gemas,
> Teu amor voltou agora,
> Ei-lo que chega das mansões extremas,
> Lá onde a loucura mora!

Quem acompanha o pensamento poético de Cruz e Sousa em torno de Ofélia, observa que há um processo de superidealização progressiva em direção de algo místico.

É certo que, no soneto "Boca", a evocação nada apresenta de particular:

Boca de Ofélia morta sobre o lago,
Dentre a auréola de luz do sonho vago
E os faunos leves do luar inquietos...

Em "Brumosa" prevalece uma nota interessante, reveladora da fascinação do poeta negro pelo supercivilizado, com Ofélia apresentada como um arquétipo de refinamento racial:

Inglesa! Por toda a parte
Onde vás, chamam-te inglesa
E cobrem de pompas de arte
A pompa dessa beleza.

A tua carne alvorece
Em latescências de opala,
Brilha, fulge e resplandece
E um fino aroma trescala.

És a límpida camélia
Nos jardins reais plantada
Ou essa lânguida Ofélia
Melancólica e nevada.

No soneto "Exilado" revela-se ainda mais arrebatado o êxtase do poeta por essa delicada flor de civilização e, àquela criatura que momentaneamente encarna a doce Ofélia, perante os seus olhos, onde se misturavam visões do mundo africano e do mundo ocidental, dirige um apelo expressivo:

Loura Visão, Ofélia desmaiada,
Deixa esta febre de ouro, a febre ansiada
Que nos venenos deste sol consiste.

Emigra destes cálidos países,
Foge de amargas, fundas cicatrizes,
Das alucinaçõs de um vinho triste...

É todo um cascatear de imagens e comparações a passagem de "Intuições" consagrada ao Hamlet, mas, nessa sinfonia verbal, a idéia-chave é a que visa a realçar "a alta e velha aristocracia da sensibilidade", representada por essa personagem, e, conseqüentemente, "o desdém e o orgulho transcendentalizados acima

das camadas da Terra, girando no Absoluto". A esse conceito, segue-se um natural complemento. "É a matéria que tem sede de ser Sombra, para esvair-se, para apagar-se, para desaparecer da Matéria, que a encerra, e que a tortura!"

Nisso consistiu a mais angustiada "dor de viver" para o poeta humilhado, porque, embora proclamando que "a alta verdade da vida está em Hamlet", não encontrava solução à dúvida metafísica de que uma de suas mais características manifestações está no soneto "Cogitação", principalmente nestes versos:

> Nas espirais tremendas dos suspiros
> A alma congelará nos grandes giros,
> Rastejará e rugirá rolando?!
>
> Ou, entre estranhas sensações sombrias,
> Melancolias e melancolias,
> No eixo da alma de Hamlet irá girando?!

Depois daquele, nenhum outro soneto mais revelador da altitude de pura espiritualidade, em que Cruz e Sousa colocava Hamlet e Ofélia, do que "Espasmo", onde as duas personagens se transubstanciam deste modo:

> A alma das gerações, alma lendária,
> Que tens tanto de Hamlet, tanto de Ofélia,
> A candidez da rórida camélia
> E as lágrimas da sede hereditária.

O que contudo atraía no Hamlet a Cruz e Sousa não eram somente as imagens abstratas, o vago de suas hesitações perante o destino, mas também o lado tenebroso e macabro, de que a cena do cemitério, com os coveiros, é o ponto culminante. O poema "Caveira" reflete iniludivelmente a sua impregnação neste sentido:

> Olhos que foram olhos, dois buracos
> Agora, fundos, no ondular da poeira...
> Nem negros, nem azuis e nem opacos.
> Caveira!
>
> Nariz de linhas, correções audazes,
> De expressão aquilina e feiticeira,

Onde os olfatos virginais, falazes?!
Caveira! Caveira!

Boca de dentes, límpidos e finos,
De curva leve, original, ligeira,
Que é feito dos teus risos cristalinos?
Caveira! Caveira!! Caveira!!!

Numa entrevista publicada há tempos[3], recordava Alberto de Oliveira que, quando Sílvio Romero leu pela primeira vez esses versos, levantando-se da rede em que se encontrava, exclamou que aquilo só tinha rival no "famoso monólogo" do Hamlet com o crânio de Yorick. Só numa coisa estava enganado o crítico, e era no considerar monólogo as reflexões irônicas de Hamlet, a propósito de uma caveira, em presença de Horácio e outros.

Encontra-se ainda o tema da caveira em dois outros poemas, "Inexorável" e, de maneira mais impressionante, em "Ressurreição", nesta estrofe:

Não sinto mais o teu sorrir macabro
De desdenhosa caveira.
Agora o coração e os olhos abro
Para a Natureza inteira!

Por essa imagem tem-se uma visão da face negra de Gavita, quando desfigurada pela magreza e pelos esgares da loucura, que dispensa palavras. Nessa exploração do mórbido e do macabro, que, pelo visto, o poeta negro conheceu por experiência própria e hórrida, pesava, não há dúvida, sobre os seus ombros, o manto de Hamlet...

A impregnação shakespeariana em Cruz e Sousa teve enfim o efeito de um excitante generoso, mas de que não abusou, usando-o antes com discrição e tato, apesar da ênfase a que o verbalismo o arrastava freqüentemente. Parece, aliás, que não leu senão uma ou outra peça de Shakespeare, certamente em francês, como é lícito inferir de sua citação de *Macbeth*. De resto, há um extrato do mundo shakespeariano que está no ar do tempo, por assim dizer, incorporando-se inevitavelmente ao pensamento de todas as gerações. O que se reflete na obra de Cruz e Sousa não

[3] *In Autores e Livros*, vol. X, n.º 13, out., 1949.

vai além desse extrato, com as limitações que o simbolismo se traçava para os seus domínios.

In *Revista do Livro*. Rio de Janeiro, MEC. Instituto Nacional do Livro, dez., 1956, n.os 3/4.

Cruz e Sousa

Franklin de Oliveira

O MÉRITO desta antologia da série "Nossos Clássicos" (n.º 4. Rio de Janeiro, Agir, 1957) estará na medida em que ela possa contribuir para a crítica a Cruz e Sousa. É evidente que em revisão desta natureza não figuram a crítica apologética de Nestor Vítor ou a cerrada incompreensão de José Veríssimo, cada qual incorrendo, por oposição mútua, nos mesmos erros de julgamento. Devemos a José Oiticica o primeiro grande esforço de interpretação crítica de Cruz e Sousa. Temo-la no seu artigo publicado neste jornal (*Correio da Manhã,* edição de 17 de março de 1923), o qual concluiu com a seguinte afirmação: "Cruz e Sousa é um precursor, o grande precursor não de simbolismos e decadentismos, mas de uma poesia panteísta onde o homem se integra no universo aspirando sempre à mais perfeita integração". Interpretação que seria exata — "grande precursor" — se para afirmar o panteísmo não negasse o simbolismo. Na poesia de Cruz e Sousa não há integração, mas superação da condição humana pela contemplação de uma outra realidade que somente os dons de captação do inefável podem revelar. Os valores que Cruz e Sousa atribui à Natureza, à base dos quais se consumou o equívoco do panteísmo, não são inerentes ao mundo exterior. Não têm existência autônoma porque são irradiações de seu ser como

Ser. A atitude de Cruz e Sousa, na sua fase madura, quando atinge aquela serenidade em que, para falar como Eliot, a rosa e o fogo são uma unidade, nesta fase — a do terceiro período —, é que ele se revela como um dos grandes iniciadores da poesia brasileira, ao lado de Alphonsus de Guimaraens e Augusto dos Anjos. Esta é a fase em que podemos ver também a sua maturidade espiritual condicionando sua perfeição técnica. Nesta fase Cruz e Sousa substitui a musicalidade ostensivamente audível dos primeiros poemas, representada paradigmaticamente na "Antífona" e em "Violões que Choram", em cuja contextura há uma agressiva predominância do som determinando o quase sacrifício do sentido, pela fina música subentendida dos *Últimos Sonetos*, nos quais o som exerce apenas a função de instrumento do significado. Não que, neste período, sua poemática seja menos elaborada. Continua sendo elaboradíssima, mas em outro sentido. Direi tudo dizendo que Cruz e Sousa substituiu, no terceiro período, o tom sinfônico de sua poesia pelo que há de mais denso e mais sutil na música de câmara. Predomina, então, a fórmula de Ruysbroeck — "repouso de Deus e de todas as coisas criadas?" Também não, pois que temos a sua poesia, para falar como William Law, "trabalhando incessantemente para produzir a grande redenção". É a fase em que o problema do Destino, como inimigo que tem de ser agarrado, surge como o poderoso núcleo da poética de Cruz e Sousa. A fórmula de Beethoven: *"Ich will den Schicksal in den Rachen greifen"*. O Sr. Tasso da Silveira pressentiu a verdade desta aproximação, mas lamentavelmente não a fundamentou. Da exegese de José Oiticica, o grande salto é para a interpretação de Roger Bastide. Nos ensaios de *A Poesia Afro-Brasileira* (São Paulo, 1943), predominam as angulações antropológicas e psicanalíticas. Na "Nostalgia do Branco", que marca a primeira fase (*Broquéis*), Bastide identifica a expressão da ânsia de Cruz e Sousa em "se tornar ariano", ao passo que, no "noturnismo" da segunda fase (*Faróis*), vê a reafirmação das fundas heranças africanas. Chega mesmo o analista francês a descobrir na musicalidade dos versos cruz-e-sousianos ressonâncias de música negra. Fala-nos, então, alusivamente, na "importância do ritmo e do tambor". Mas, como conciliar suas observações com a verdade desta constatação: a de que a apologia do branco é uma constante essencial a todo o simbolismo europeu? Bastide desfigurou um fato estético geral para servir-se dele na análise extraliterária da poesia de Cruz e Sousa. O mesmo equívoco repete-o em face do problema da musicalidade. Se

a entendermos como resíduo de tambor, como ficará *"the status of music in Symbolist Aesthetic?"* (A. G. Lehmann, *The Symbolist Aesthetic in France,* Oxford, 1950). Vem de Araripe Júnior (*O Movimento de* 1893) o vezo de identificar a rítmica e rímica de Cruz e Sousa com africanismos. Indo pela mesma voga, o Sr. Carlos Dantes de Moraes (*Viagens Interiores*) descobriu na poesia de Cruz e Sousa "tantãs, rasgar de cordas", e a presença da dança dos mortos, da "coréia satânica". Joaquim Ribeiro ("Vestígios da Concordância Bantu no Estilo de Cruz e Sousa", Suplemento Literário de *A Manhã,* edição de 26 de janeiro de 1947) endossa a versão da mixórdia africana repercutindo na música cruz-e-sousiana. No verbete "Negros", do *Dicionário Gramatical* (Rio de Janeiro, 1889, pp. 321-322), João Ribeiro escreve: "O fato capital, que é o característico de todas as línguas do grupo bantu, é o que se chama concordância aliterativa. Os negros do Brasil, quando falam o português, repetem por aliteração a partícula prefixa inicial em todo o corpo da frase: *Z'êre z'mandou z'dizê* (*Ele mandou dizer*). Este fato é uma reminiscência da gramática geral das línguas do bantu: a concordância por aliteração. Na língua do Congo ela é normal, como atesta Bentley; *O matadi mama mampembe mamperva i man mama twamwene* (As pedras estas grandes brancas são as que vimos ontem)". O verbete do *Dicionário Gramatical* foi depois reproduzido no volume *O Elemento Negro* (Rio de Janeiro, s.d.). Baseando-se nas anotações de seu eminente pai, Joaquim Ribeiro pode concluir pela sobrevivência bantu na estilística de Cruz e Sousa. "Essa tendência aliterativa dos negros bantus" — diz Joaquim Ribeiro — "vai reaparecer na poesia e na prosa de Cruz e Sousa, sob a feição de recursos estilísticos." A tese fez curso, tendo sido abrigada pelo Sr. Abelardo F. Montenegro (*Cruz e Sousa e o Movimento Simbolista no Brasil,* Fortaleza, 1954). Joaquim Ribeiro, porém, para construí-la omitiu observação básica de João Ribeiro que está no verbete do *Dicionário,* e nas páginas de *O Elemento Negro.* Após salientar o fato da concordância aliterativa como vivência estilística bantu, João Ribeiro faz a sábia ressalva: "Não sabemos que existam vestígios dessa sintaxe na linguagem do Brasil, a não ser na 'meia-língua' de africanos que estropiam o português". Se este argumento não invalidar a exegese da reminiscência bantu, resta perguntar se o processo aliterativo dominante nas velhas literaturas inglesa e alemã, sobre o qual temos o estudo monumental de Winfred Philipp Lehmann (*The Development of Germanic Verse Form,* University of Texas Press and

Linguistic Society of America, 1956), retém nas suas malhas resíduos africanos. O processo aliterativo é uma técnica de produção da beleza literária só corretamente explicável pela teoria literária. A explicação antropológica ou a lingüística, de fundo etnológico, representada na tese da recorrência ao bantu, quando não é insuficiente, serve apenas para nos levar às conclusões mais absurdas. Predominasse a exegese bantu, e como se explicaria a aliteração em Valéry, a qual é, segundo Curtius, o efeito musical que, no refinadíssimo poeta europeu, mais chama a atenção? Do processo aliterativo — acrescenta Curtius — quase todas as estrofes de Valéry oferecem testemunho. Nelas a série de aliterações atua como caixa de ressonância que amplia o volume do som ("... *Unter den subtilen Klangwirkungen Valérys ist die augenfälligste vielleicht die Alliteration. Fast jede seiner Strophen enthält Belege dafür. Die Folge dieser Alliterationen wirkt wie ein Resonanzboden, der das Klangvolumen vergrössert*" — Ernst Robert Curtius. *Franzosischer Geiste im Zwanzigsten Jahrhundert,* Berna, 1952). Estudando a sensibilidade barroca, Austin Warren mostra exaustivamente na poesia metafísica inglesa a ocorrência dos processos aliterativos (Austin Warren, *Richard Crashaw,* The University of Michigan Press, 1957). Prevalecessem as interpretações da nostalgia do branco e dos processos aliterativos, como expressões africanistas, impossível seria explicar estes versos de Stefan George: *"Weisse schalben sah ich fliegen Schwalben schnee-und silberweiss/ Sah sie sich im wiegen/In dem winde hell und heiss"* (Andorinhas brancas vi voarem/andorinhas alvas de neve e prata/ vi-as no vento em equilíbrio/no vento claro e quente). Os processos de ludismo sônico de Cruz e Sousa encontraram lúcido investigador em Antônio de Pádua (*À Margem do Estilo de Cruz e Sousa,* Rio de Janeiro, 1946). Época houve (Astrojildo Pereira, *Interpretações,* Rio de Janeiro, 1944) em que ao simbolismo conferiu-se caráter reacionário. Seria ele a estética da contra-revolução. Mas, como fica o Cruz e Sousa que fez a campanha abolicionista? E o Cruz e Sousa socialista que queria colocar a serviço do socialismo a *Revista dos Novos,* como se vê de carta de Gonzaga Duque, de 14 de abril de 1894? Outro equívoco a respeito do simbolismo — e neste incide o Sr. Tasso da Silveira — é atribuí-lo como fenômeno literário típico do Sul — Santa Catarina, Paraná e Rio Grande do Sul; e, no Centro, Minas. Mas, e as grandes vozes do Norte, como Augusto dos Anjos, Da Costa e Silva, Ma-

ranhão Sobrinho, Xavier de Carvalho? Não parece bem definida a declaração de Farias Brito como filósofo do simbolismo. E isto porque a beleza não constituiu centro de suas preocupações, nem conferiu ele à arte valor autônomo (ver Sílvio Rabelo e Tristão de Athayde). Mas, voltemos a Cruz e Sousa. Escrevendo sobre a modulação poética que distingue *Broquéis* de *Faróis*, diz o Sr. Tasso da Silveira, no prefácio da Antologia: "Agora é um mar de ondas beethovenianas que deparamos". O alto adjetivo teria sido empregado como uma mera metáfora, ou a ele recorreu o Sr. Tasso da Silveira como quem recorre a algo menos fluido que uma simples imagem literária? Paralelismo arbitrário, ou definição responsável? Teria ele vindo daqueles versos quase litúrgicos: "Ó tardes de Beethoven de sonatas..."? Ou deste outro, do "Luar de Lágrimas": "Dolências beethovênicas perpassam..."? Ou ainda da atmosfera de calma dos últimos poemas que têm algo dos mágicos adágios dos quartetos de Beethoven? Desta forma, estaremos no impreciso reino do metaforismo. É possível dele sair? Creio que sim. Grover Smith Jr., Stephen Spender, D. Bosley Brotman e Joseph Chiari realizaram experiências com Eliot bastante animadoras, nesse sentido. *"Eliot's musical models for* Four Quartets *have not been finally isolated, but it is generally understood that he intended an analogy with Beethoven's late quartets..."* (Grover Smith Jr., *T. S. Eliot's Poetry and Plays*, University of Chicago, 1956). Examinemos, pois, o adjetivo "beethoveniano" e sua aplicação. A partir de *Faróis* e *Últimos Sonetos*, Cruz e Sousa supera as fórmulas do simbolismo. Sobretudo nos *Últimos Sonetos*, já o encontramos despojado das "vãs tautologias", as linhas infladas em Schwellversen. Na sua poética, em que antes predominava uma musicalidade sinfônica, passa a preponderar a concepção camarística da música pura como da única arte a que é dado o privilégio de sondar desconhecidas regiões da consciência, aventura não permitida a nenhuma outra arte. Esse privilégio Beethoven o deteve nas últimas sonatas para piano e nos últimos quartetos de corda. O privilégio do "terceiro período". Em Cruz e Sousa, dos *Últimos Sonetos*, encontramos a mesma decisão de agarrar o destino pela garganta, a mesma força indômita, energia indomável e vontade de vitória. Como o Beethoven dos últimos anos, o Cruz e Sousa do terceiro período tinha também muito que suportar, e suportava melhor. Se a Hammerklavier é a expressão de um homem que sofre o inaudito, com bravura e uma vontade infinitas, porém sem Deus e sem esperanças (*...the Hammerklavier sonata is the expression of a man*

of infinite suffering, of infinite courage and will, but without God and without hope". — J. W. N. Sullivan, *Beethoven*, Nova Iorque, 1952), a música dos últimos quartetos chega às profundezas da alma humana que qualquer artista jamais explorou (*"The music of the last quartets comes from the profoundest depths of the human soul that any artist has ever sound".* — Sullivan). Nesses subsolos ou nesses céus incursiona Cruz e Sousa. À atmosfera da Hammerklavier correspondem "Vida obscura" ("E o teu suspiro como foi profundo!"); "Crê" ("Vê como a Dor te transcendentaliza!"); "Só" ("Ah! como sinto compungidamente/por entre tanto horror indiferente/um frio sepulcral de desamparo!"); e "Triunfo Supremo" ("Ficou gemendo, mas ficou sonhando!"). No Quarteto *Opus 131*, a impressão do conhecimento sobre-humano, da vida sobre-humana adquire forma. É à luz desta visão que Beethoven examina o mundo. Nunca viveu um homem que pudesse manter um tão tenso estado de iluminação. Trata-se do maior e do último dos descobrimentos espirituais de Beethoven. É um mundo transfigurado. Após flutuarmos através dele, adquirimos asas e voamos. E não somos só nós. Toda a criação participa desta alegria, deste exultante júbilo. O *Opus 131* é o mais extraterreno dos quartetos de Beethoven, escrito quando ele havia chegado ao cume de sua experiência e a um estado de consciência no qual a discórdia desaparece — estado que só é alcançado pelos grandes místicos. "*Nowhere else in music are we made so aware, as here, of a state of consciousness surpassing our own, where our problems do not exist, and to which even our highest aspirations, those that we can formulate, provide no key./ This impression of a superhuman knowledge, of a superhuman life being slowly frozen into shape, as it were, before our eyes, can be ambiguous./ In the light of this vision he surveys the world. No man ever lived who could maintain such a state of illumination. This, we may be sure, is the last and greatest of Beethoven's spiritual discoveries, only to be grasped in the moments of his profoundest abstraction from the world./ It is a transfigured world./ And after floating through this outspread world we do, at that rapturous outbreak of trills in the last variation, rise up on wings and fly. And it is not only we, but all creation, that seems to be taking part in this exultant stirring./ In these moments of illumination Beethoven had reached that state of consciousness that only the great mystics have ever reached, where is no discord"* (J. W. N. Sullivan, *op. cit.*). Ao estado de graça atingido no *Opus 131* correspondem "Piedade" ("O Coração de todo ser hu-

mano..."). O êxtase do conhecimento sobrenatural e a intuição da vida sobre-humana estão transfigurados em "Caminho da Glória" ("Este caminho é cor-de-rosa e é de ouro / estranhos roseirais nele florescem..."); e em "Atitude Imortal" ("Abre os olhos à vida e fica mudo! / Oh basta crer indefinidamente / para ficar iluminado tudo / de uma luz imortal e transcendente"). A visão do mundo transfigurado, temo-la em "Verbo Supremo" ("Sorrindo a céus que se vão desvendando / a mundos que se vão multiplicando / a portas de ouro que se vão abrindo!"). Em "Asas Abertas" freme o deslumbrante júbilo. O desejo das grandes concordâncias pulsa em "Clamor Supremo" ("Vem comigo por estas cordilheiras! / Põe teu manto e bordão e vem comigo / Atravessa as montanhas sobranceiras / E nada temas do mortal Perigo!"). E, finalmente, a idéia kantiana da "lei moral dentro de nós e do céu estrelado sobre nossas cabeças", que Beethoven teria assimilado (Otto Baensch) — a noção do podes porque deves *("Du kannst, denn du solbst"),* que parece presente da misteriosa pergunta e jovial resposta do *Opus 135* — *"Muss es sein? Es muss sein!"* (É preciso? É preciso! É preciso!) — e que resume todo o grande problema beethoveniano — *"the portentous questions"* — o problema da luta e da submissão ao destino, informa a substância transcendental de "Assim Seja" ("Fecha os olhos e morre calmamente! Morre sereno do Dever cumprido!").

Há, no *Doktor Faustus,* de Thomas Mann, um trecho em que ele interpreta fabulosamente a última sonata para piano *Opus III.* "Crê está ouvindo palavras que dizem: Esquece o sofrimento"; "Tudo foi sonho"; "Deus é grande em nós"; "Não me deixes de ser fiel..." É como uma bênção sobre-humana depois da terrível sucessão de formas violentas. Ouvimos desses acordes em "Prodígio" ("Como o Rei Lear não sentes a tormenta / Que te desaba na fatal cabeça / (Que o céu d'estrelas todo resplandeça) / A tua alma, na Dor, mais nobre aumenta. / Ah! só da Dor o alto farol supremo / Consegue iluminar, de extremo a extremo / O estranho mar genial do Sentimento!").

Cruz e Sousa realizou, no grau que lhe foi permitido, a aventura de bater às praias da Percepção; "Agora é um mar de ondas beethovenianas que deparamos".

In *Correio da Manhã.* Rio de Janeiro, 14 set., 1957.

Três Estudos Sobre Cruz e Sousa

Massaud Moisés

I — A Singular Trajetória de Cruz e Sousa

Mais do que qualquer outra, a poesia de Cruz e Sousa é estranha na paisagem da Literatura Brasileira. Independentemente de outros fatores de toda ordem — sempre discutíveis e facilmente dispensáveis no momento —, sua poesia tem o aspecto insular que caracteriza a realização do gênio ou do marginal (este, da mesma forma talhado para a criação, mas impossibilitado de a levar a cabo por uma como incoercível atração pelo pólo oposto, ou por impossibilidades de natureza circunstancial). Cruz e Sousa coloca-se, sem favor, exagero ou bairrismo, na área limitada pela complexa essência da primeira palavra. Para exemplificar o caso de marginalidade, entre nós, basta lembrar o caso de Raul de Leôni, cuja obra acaba de lograr a nona edição, o que atesta a aceitação dos anos e a resistência à análise de leitores e críticos modernos, já convivas doutros banquetes estéticos. Apesar de tudo, dessa como grandeza interrompida, vôo para altos planos cortado em meio, brota a impressão de um temperamento dotado do melhor para ser de primeira categoria, mas que a morte se incumbiu de cercear no verdor da idade. A crítica, diante de ambos, tem de encontrar módulos apropriados capazes de alcançar com-

preender uma e outra maneira de realização poética. E sempre e sempre, o historiador, ou o crítico que leve fundo sua verruma analisadora, tem de curvar-se perante aquilo que só é esquematizável na epiderme e que, guardando em seu recesso densa complexidade, no geral não se sujeita aos esquemas nem se deixa julgar convenientemente. Quanto mais "objetiva" a crítica, quanto mais rígido o plano do historiador, mais o agudo e enovelado núcleo interno foge às artimanhas preparadas por quem se debruça sobre a obra. Fica a vibrar perenemente o "mistério", aquele mundo de insondáveis, de zonas proibidas, precisamente aquelas camadas interiores que dão força ao poeta e dão caráter à sua poesia, ambas as coisas motivadoras e justificadoras do permanente juízo positivo da crítica e da historiografia. Sim, é por uma espécie de espanto, de assombro que o estudioso continua a considerar grande a obra à sua frente. Sensação de se estar diante do gigantesco, que resulta de não se compreender nem se poder julgar aquilo que tem a medida do absoluto, apenas intuível pelas faculdades cognoscentes mas irredutíveis a palavras claras ou a esquemas geométricos.

Tudo isso se sente diante da poesia de Cruz e Sousa. Nela há todo um mundo esotérico, aberto apenas para iniciados, igualmente dispostos a aceitar o inexplicável como condição do homem e de sua obra. Deve, contudo, a crítica abster-se de tentar a sondagem nesse mundo? É elementar acreditar que sim. Entretanto, postas aquelas premissas (sempre *a posteriori,* embora haja contra-senso; torna-se claro o que se deseja dizer quando se levar em conta que estamos em face de um processo duplo de indução-dedução e de dedução-indução, isto é, só depois da análise do problema em vários poetas é possível pôr o resultado do mesmo como pórtico do estudo de outro poeta em contradições semelhantes), percebe-se que a esquematização resultante só é válida como organização analítica e, por isso mesmo, incapaz de englobar os "mistérios" que estudos ulteriores puderem ir revelando.

Colocado numa época em que o romantismo cedia terreno às arremetidas do realismo, através de suas manifestações parnasianas, e, ao mesmo tempo, aberto às influências que sopravam da Europa, Cruz e Sousa se pôs na encruzilhada estética que essas três estradas representam. Decidindo-se pelo simbolismo, pelo menos como ideal direção literária introdu-lo no Brasil, como se sabe, em 1893 com *Broquéis.* O poema "Antífona", que abre o livro, serve como uma profissão de fé da nova corrente poética. Veja-se, apenas como lembrete, a primeira estrofe:

Ó Formas alvas, brancas, Formas claras
De luares, de neves, de neblinas!...
Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas...
Incensos dos turíbulos das aras...

As demais composições, por um imperativo quase categórico, não obedecem integralmente às sugestões que "Antífona" fazia, e traduzem a impossibilidade de o Poeta voar para o mundo das abstrações "simbolistas", tão necessitado se sentia da linguagem direta, ou da profusão de imagens com direção determinada para além do devaneio próximo do sonho que o poema introdutório parecia sugerir como ideal de arte. Essa ambivalência abre um problema que noutra ocasião analisaremos com detença. Basta, por ora, comparar "Antífona" com o seguinte:

A Dor

Torva Babel das lágrimas, dos gritos,
Dos soluços, dos ais, dos longos brados,
A Dor galgou os mundos ignorados,
Os mais remotos, vagos infinitos.

Lembrando as religiões, lembrando os ritos,
Avassalara os povos condenados,
Pela treva, no horror, desesperados,
Na convulsão de Tântalos aflitos.

Por buzinas e trompas assoprando
As gerações vão todas proclamando
A grande Dor aos frígidos espaços...

E assim parecem, pelos tempos mudos,
Raças de Prometeus titânicos, rudos,
Brutos e colossais torcendo os braços!

Percebe-se por aí que, se "Antífona" de pronto nos leva a colocar Cruz e Sousa entre os simbolistas, a comparação atrai-nos para a não-classificação, ou, se se quiser, para mais larga topologia. É apenas um aspecto que a análise por dentro (e insubstituível) revela. Fixe-se, porém, que essa ambivalência ocupe todo o *Broquéis.*

Quando, poucos anos depois, em 1895, publica *Faróis,* era de esperar que estivesse superada a dubiedade, mas eis que a mesma se acentua. Dir-se-ia que o Poeta está muito preso ao

plano do concreto, do histórico torturante, para elevar-se aos altiplanos a que poderiam erguê-lo os símbolos e as abstrações. Com *Faróis*, o que se tem é o apuramento das virtualidades fixadoras do Poeta e o aprimoramento da forma, já agora mais elástica, pelos ingredientes dramáticos que sua intuição vai injetando no marmóreo dos versos anteriores. O Poeta evoluíra para a expressão de forte dramaticidade, que, por sua vez, era condição atuante de sua caminhada para o simbolismo, que não alcançara realizar na primeira obra do modo como desejava, justamente por causa da sujeição obcecante a seu personalismo egolátrico. A egolatria teria de transfundir-se, espraiar-se, romper os limites da própria área e tentar a busca dos universais. De qualquer modo, esse subjetivismo de "emparedado" tinha todas as potencialidades para o levar àquilo que era seu ideal artístico. A carga de "biográfico", de vida física e cotidiana, impedia a subida para o plano das verdades absolutas, longinquamente distantes do ramerrão histórico, embora este possa ser agitado por densos dramas e tragédias. Daí a impressão de que a poesia de Cruz e Sousa, nessa fase, por mais comunicativa e "simpática" com a dor do semelhante, o desgraçado, o humilhado, o pária, é muito fechada para iludir muito tempo nesse congraçamento, que é mais desejo frágil, momentâneo e pessoal, do que elevação do espírito e compreensão do outro no plano transcendente. Tome-se o seguinte exemplo:

INEXORÁVEL

Ó meu Amor que já morreste,
Ó meu Amor, que morta estás!

Lá nessa cova a que desceste,
Ó meu Amor, que já morreste,
Ah! nunca mais florescerás?!

Se esse caráter muito pessoal diminui o giro da vontade e das tendências ecumênicas do Poeta, o valor da obra poética cresce na medida em que vai aumentando o nível de impessoalidade, de ultrapessoalidade (porque, é óbvio, sempre será muito pessoal a poesia criada em tais circunstâncias). Um jogo dramático violento, e os lados do ângulo vão-se abrindo à proporção que o artista se realiza, em detrimento da própria vida, ou em que a vida, pela superação do que nela há de escória e lama, vai ensinando o estóico aguardar de altas compensações para os

pequenos-grandes dramas individuais. Dessa forma, na última fase, representada pelos *Últimos Sonetos* (publicados postumamente, em 1905), o Poeta atinge o máximo de sua ambição estética:

O Grande Momento

Inicia-te, enfim, Alma imprevista,
Entra no seio dos Iniciados,
Esperam-te de luz maravilhados
Os Dons que vão te consagrar Artista.

Toda uma Espera te deslumbra a vista,
Os ativos sentidos requintados.
Céus e mais céus e céus transfigurados
Abrem-te as portas da imortal Conquista.

Eis o grande Momento prodigioso
Para entrares sereno e majestoso
Num mundo estranho d'esplendor sidéreo.

Borboleta de sol, surge da lesma...
Oh! vai, entra na posse de ti mesma,
Quebra os seios augustos do Mistério!

A poesia — como expressão do permanente ansiar do homem diante da própria contingência e diante dos espetáculos que continuam além de sua morte, e diante do mistério espesso a cercá-lo sempre — brota agora, quente, vigorosa, na plenitude transubstanciada da palavra, enxuta das logicidades terrenas ou pequenas, e encharcada de símbolos. Tem-se então a criação poética no limite de suas possibilidades, por essa mesma transubstanciação vocabular, em que a palavra e a idéia ou a sensação poética se identificam numa só coisa, num só ser. A palavra ala-se, ergue-se, "diviniza-se", "simboliza-se", universaliza-se. Está-se em pleno simbolismo e na fase da projeção da sensibilidade a todas as perenes inquietações do homem. Agora, despido o manto da pessoalidade doentia, e alcandorado o Poeta nos himalaias da intuição, é possível atingir o próximo naquilo que lhe é essencial e com ele confraternizar sem diferença de qualquer natureza. Cruz e Sousa atingia o auge de sua carreira e de sua capacidade lírica, num fim de obra contagiado do sopro universal das grandes tragédias individuais, quando superadas ou transformadas em obra. Ingressava naquela área abrangida pelo gênio, como se

disse atrás. Realizava o melhor de sua obra, tão grande que permite considerá-lo dos maiores poetas (se não o maior) da Literatura Brasileira.

Diante do esquema que se acaba de esboçar, todos sentimos como apenas se tocou a superfície de um colosso. Falta tentar aquele ousado mergulho em sua essência e discutir algumas questões de suma importância, enfim tudo aquilo que faz dele o grande poeta que é, pois não basta a preliminar esquematização. Assim, questões já debatidas, como a da cor, a das relações com o parnasianismo, da poesia metafísica, e outras são necessárias para compreender o fulcro da poesia de Cruz e Sousa. Discuti-las, porém, já é abrir a segunda porta, apontada no meio dessas considerações. Fica para o futuro.

II — Cruz e Sousa e o Parnasianismo

Já se tem considerado ponto pacífico a idéia segundo a qual os últimos anos do século XIX, e os primeiros do atual se caracterizaram por às vezes violento encontro de correntes estéticas, antagônicas, divergentes, convergentes, paralelas. Basta, para compreender esse *melting-pot* literário, levar em conta o que veio a significar, ao final, o prurido realista acompanhado de todas as suas expressões menores e colaterais. É de todo claro, quando se analisam os 150 anos de literatura decorridos depois da instalação do espírito romântico, que esse mesmo espírito é que domina até hoje, evoluído, diferenciado, é certo, e que o realismo foi a grande tentativa de lhe interromper a trajetória, repondo o absolutismo artístico, agora noutra base, a filosófico-científica.

Entendido esse ponto, que aqui só vai em pílula, compreender-se-á que o simbolismo, nascido quase ao mesmo tempo que o parnasianismo, não podia fugir-lhe à presença e à influência. E é também por esse influxo natural, fruto da coexistência, que a estética simbolista, sendo a reposição avançada de alguns tantos ideais que presidiram à instalação do romantismo em sua primeira expressão, lhe será diferente em certos pontos. Era impossível abolir a contribuição parnasiana, embora os espíritos pudessem opor-lhe todas as mais convictas e contrárias razões estéticas, como, de resto, acaba sendo o simbolismo, pelo menos como ideal estético. Com isso, percebe-se como são tendências paralelas, interinfluentes, contemporâneas, já que o parnasianismo surge em 1883, com Raimundo Correia e Alberto de Oliveira, e o simbolismo se definirá em 1893, com *Broquéis,* de Cruz

e Sousa. A partir dessa data, a coexistência cria fortes e estreitos liames, sobretudo nas zonas de mútua vulnerabilidade, isto é, a sedução da palavra, a volúpia do "raro", ainda que de sentido inverso ou diverso. Entretanto, é dessa espécie de fúria vocabular que nascem as semelhanças entre as duas tendências, porquanto são de raiz oposta, pelo que preconizam como verdade literária. A obra com que Cruz e Sousa deu início ao simbolismo atesta muitíssimo bem essa osmose quase inconsciente, sobretudo pelo cultivo do soneto, base de certa "arte pela arte" que parecia exclusividade parnasiana. Então, é compreensível que Cruz e Sousa, não obstante o desejo de introduzir em definitivo o ideário simbolista, tenha produzido obra muito "literária", quer dizer, em que o lavor do verso é preocupação constante, em que a palavra de efeito especial ou "nova" ocupa sempre posição de relevo. Enfim, tem-se aí qualquer coisa como contradição, mas é aparente (ou inexistente), diante do que se acaba de dizer.

Por outro lado, sabe-se como tal apego ao "estético", quase como entidade isolada do "humano" individual, corresponde, no Poeta, a uma forma de vida pessoal inconfessável ou de pouco "drama" para traduzir em verso. Dir-se-ia que se trata da hipertrofia do lado artístico, de onde o apoio nas estacas parnasianas, a fim de preencher certo vácuo, oriundo de uma vida interior sem história que não literária. Compreende-se que uma poesia assim, embora de alto timbre, acima de tanta obra considerada "grande" ou "marcante", etc., ainda não diz, integralmente, daquilo de que será capaz Cruz e Sousa. É preciso aguardar a mudança de sinal, para se presenciar o despontar de sua autêntica personalidade. Era preciso esgotar o poeta para nascer o Poeta. Percebe-se, então, que essa primeira fase possa ser marcada por influências alheias, de um Baudelaire, entre os estrangeiros, e, de certo ângulo, de B. Lopes, entre nós, pelo que se pode ver.

Superada a paixão parnasiana de modo tão estreito, o Poeta vai adquirindo, dentro das mesmas formas parnasianas, o domínio da elasticidade imanente, suficiente do fascínio formalista, foi-o atenuando, adequacionando à sua própria maneira de ser, até que, ao fim, o transfigura e o suspende à altura em que se localizam as grandes obras, expressas em qualquer forma, contanto que, assim, se realizem como tal. É o que está em *Últimos Sonetos*. Então, entende-se que as ressonâncias parnasianas se amorteceram, se substituíram pelo encontro decisivo da palavra justa para expressar a idéia ou o sentimento justo. A forma (se se quiser dizer assim, didaticamente) só poderia ser aquela e não

outra, porque "nasceu" com a essência estética que se incumbe, ao mesmo tempo, de revelar, numa identidade perfeita. Cruz e Sousa atingia a perfeição da palavra e do poema, apesar das muletas (aparentes muletas, diga-se a bem da verdde) da rima, etc. — e identificava-se com outros Poetas que, como Fernando Pessoa, Antero, Camões, usando de forma fixa ou de forma livre, realizaram obras de superior talento. O elementar raciocínio que serve de base a essa observação tem de ser trazido à luz, a fim de evitar, no estudo de Cruz e Sousa (e de outros em semelhantes circunstâncias), a afoita interpretação, pois que, é acaciano dizê-lo, não bastava o culto do soneto para o tornar nem poeta parnasiano nem grande poeta. Bastaria, para alicerçar tal juízo, comparar o soneto de Cruz e Sousa com o cultivado pelos parnasianos mais ou menos ortodoxos, como Olavo Bilac e Alberto de Oliveira. Mais ainda: o fundamental, o "sopro", tinha-o Cruz e Sousa inerentemente, e expressou-o da melhor maneira possível, isto é, de uma forma que não poderia, no caso pessoal dele, ser outra.

Entretanto, nessa trajetória em busca de alcançar expressar corretamente o que tinha a dizer-nos, Cruz e Sousa ainda se deixará contaminar de alguma coisa da "poesia científica" e da "poesia realista". O palavreado exótico, nervoso, másculo (em contraposição ao caráter feminino da linguagem poética anterior, da poesia romântica, exceção feita de Castro Alves), "científico", tenta-o de modo patente e, à semelhança do parnasianismo, deixou marcas em sua obra, as quais, por sua vez, foram também assimiladas por sua forte personalidade poética. Também por influxo de Baudelaire certamente, esse gênero de poesia constituía-se com a expressão de novidades ora científicas, ora filosóficas e, especialmente, com o desvendamento vibrantilizado até o delírio de tudo quanto dizia respeito ao sexo. Estava-se em clima satânico. Tome-se, como exemplo, o seguinte soneto de Carvalho Júnior, representante dessa poesia anterior ao parnasianismo:

Odeio as virgens pálidas, cloróticas,
Belezas de missal que o romantismo
Hidrófobo apregoa em peças góticas,
Escritas nuns acessos de histerismos.

Sofismas de mulher, ilusões óticas,
Raquíticos abortos do lirismo,
Sonhos de carne, compleições exóticas,
Desfazem-se perante o realismo.

Não servem-me esse vagos ideais
Da fina transparência dos cristais;
Almas de santa e corpo de alfenim.

Prefiro a exuberância dos contornos,
As belezas da forma, seus adornos,
A saúde, a matéria, a vida enfim.

Compare-se com o seguinte soneto de Cruz e Sousa, retirado da fase final de sua trajetória, o que evidencia a permanência enraizada, ao longo de sua obra, das suas sugestões formais e "atmosféricas" dessa poesia:

VIDA OBSCURA

Ninguém sentiu o teu espasmo obscuro,
Ó ser humilde entre os humildes seres,
Embriagado, tonto dos prazeres,
O mundo para ti foi negro e duro.

Atravessaste no silêncio escuro
A vida presa a trágicos deveres
E chegaste ao saber de altos saberes
Tornando-te mais simples e mais puro.

Ninguém te viu o sentimento inquieto,
Magoado, oculto e aterrador, secreto,
Que o coração te apunhalou no mundo.

Mas eu que sempre te segui os passos
Sei que cruz infernal prendeu-te os braços
E o teu suspiro como foi profundo!

Se não se põe em discussão que as semelhanças são meramente "externas", "extrínsecas", porquanto o metafisicismo de Cruz e Sousa não se adequacionaria a esse cientificismo apoético propugnado então — parece importante observar como Cruz e Sousa, ao refletir aquela preocupação realista, objetiva (afim do realismo impressionista de um Cesário Verde), estava dando altura àquelas novidades estéticas e a preparar o caminho para Augusto dos Anjos. Só na análise dessa trajetória se compreenderá uma linha poética de origem quase obscura, mas que, incidindo num grande poeta, recebeu forças e foi impressionar outro poeta de larga dimensão lírica, Augusto dos Anjos, que, por sua vez, não deixou continuador.

Depreende-se desse exame que Cruz e Sousa ainda aqui realiza a obra que o grande poeta realiza sempre: assimilar em si, num ecletismo que sua ultra-sensibilidade transfigura e configura ao mesmo tempo, as linhas poéticas de sua época, e, elevando-as à sua expressão máxima, conseguir fazer-se porta-voz de um mundo de inefáveis que as mesmas linhas poéticas não alcançaram expressar. Prospecção e perspectivação aliam-se para dar vida a uma das maiores obras de que tem sido capaz a Literatura Brasileira.

III — Cruz e Sousa e a Angústia da Cor

Certas modas literárias pegam. Fruto do comodismo, da preguiça, ou da lei do mínimo esforço, a verdade é que passam a ser repetidas com foro de legítimas algumas opiniões que é preciso afastar ou, repensando-as, pôr nos devidos termos. Na Literatura Brasileira, dentre vários exemplos, pode-se citar o que ocorre a respeito de duas ilustres figuras: Machado de Assis e Cruz e Sousa. Tem-se insistido um tanto afoitamente em ver no primeiro um problema de cor, o complexo profundo e inconfessado de mulatismo, a motivar, na opinião crítica, muitas de suas posições de espírito, em vida e na obra. A sedução da psicanálise, como uma espécie de grande superstição do mundo moderno, ou de primitiva mística encantada defronte dos incógnitos que pairam além dos fenômenos da natureza — acabou por encontrar guarida nos arraiais literários. Não que se lhe negue validade, *alguma* validade, mas daí a tirar conclusões acerca de presuntivas manifestações neuróticas no comportamento de determinados escritores, é que parece demasiado apressado e precário. Como achega e, assim mesmo, mais como hipótese inverificável, como achega, portanto, pode aceitar-se a crítica psicológica ou psicanalítica.

O caso de Machado de Assis, nesse pormenor (porque se poderia dizer o mesmo a respeito de tantos outros aspectos), só encontra paralelo com o que a crítica vem dizendo em torno de Cruz e Sousa. Muito embora tenha sido um crítico e sociólogo por todos os títulos ilustre, Roger Bastide[1], a quem os estudos

[1] Ver "Quatro Estudos sobre Cruz e Sousa", *in A Poesia Afro-Brasileira*, São Paulo, Liv. Martins, 1943, pp. 87-128 (Col. Mosaico). Repr. neste volume.

brasileiros tanto devem de dedicação, de simpatia e sacrifício — o estudioso que aventou tais hipóteses — não parece apoiar-se com solidez a crítica que procure no poeta catarinense qualquer coisa como ânsia de aristocratização, de ascensão social. Em suma, não parece verdadeiro reduzir o núcleo essente da poesia de Cruz e Sousa ao fato de ser negro e daí admitir que nele vingava a revolta oriunda da indignação que a condição da cor lhe provocava e, portanto, que sua poesia era uma forma de *"transfer"*, de compensação. Por mais sedutora (e é muito nos dias atuais) semelhante tese, sobretudo porque a cerca uma atmosfera de verdade nascida do caráter "científico" que a mesma revela — não parece corresponder aos fatos, salvo, já se disse, como achega. É reduzir a pouco Cruz e Sousa, ou melhor, sua poesia, ao complexo de cor, essa a conclusão imediata. Por quê?

A análise do problema, realizada em conformidade com as circunstâncias, obrigar-nos-ia a tentar uma sondagem mais larga e funda, cujo resultado seria verificar que outros poetas, quem sabe colocados em semelhantes condições de cor, não revelaram nada do que caracteriza a poesia de Cruz e Sousa. É só pensar em seu contemporâneo e brasileiro Gonçalves Crespo para se sentir um poeta diametralmente oposto, não por causa da cor, etc., que era a mesma, mas porque ambos eram, na essência, antípodas, independentemente da fraternidade étnica. Não é demais inferir desse imediato exemplo que não basta a cor para condicionar as forças-motrizes, a grandeza ou a pequenez de uma obra poética. Algo mais é necessário para a sua compreensão e essa não está na vida psicológica do poeta (de rasteiro acesso, por mais que se lhe conheçam os acontecimentos biográficos), mas no encontro daquilo que está para além do contingente, das efemeridades históricas, e faz acreditar em "iluminados" ou em "predestinados" à criação da obra que acabam criando, seres de eleição ou privilegiados. Do contrário, era fácil explicar tudo, e os problemas deixariam de existir, tragados pela facilidade em explicá-los.

Levando mais adiante e mais adentro a análise, detenhamo-nos naquilo que se tem considerado expressão do complexo da cor: a presença ou a "nostalgia do branco". O Poeta procuraria o branco e colaterais (e, *ipso facto*, o simbolismo, dentro desse raciocínio, pelo que este possuía de transcendental, "europeu", ariano, sutil) para compensar a angústia que lhe vem da cor ne-

gra. Dessa forma, a obsessão das brancuras lunares, de véus lácteos, neblinas níveas, etc., seria precisamente o meio de contrabalançar o peso da cor, mais ainda tendo sido Cruz e Sousa filho de escravos, embora tivesse sido criado como se não fosse menos que filho de senhores. Mesmo aqui é sedutor o quadro analítico. Falta, contudo, explicar a presença de igual obsessão noutros poetas doutras épocas igualmente (em quantidade, não em qualidade) presos aos atrativos plásticos da cor branca, em especial quando posta frente a frente com o seu oposto, o negro. Sem dúvida, era possível esse alargamento, subentendendo-se de pronto quais poderiam ser as conclusões, mas isso poderia levar longe as vistas, que se querem lançadas sobre Cruz e Sousa. Façamos a incursão em sua época a ver o que ocorre.

Apanhemos, dentre seus contemporâneos, Alphonsus de Guimaraens, branco, filho de portugueses, europeizado inteiramente, por sua relativíssima tropicalização, evidenciada na vida e na obra — e vejamos o que acontece: dá-se igual e obcecante presença, nostálgica ou não, pois é problema pouco importante no caso, do branco e afins. Como explicar, dentre outras coisas, a atmosfera de brancura em que se insere a descrição do seguinte poema do poeta de Mariana:

É Sião que dorme ao luar. Vozes diletas
Modulam salmos de visões contritas...
E a sombra sacrossanta dos Profetas
melancoliza o canto dos levitas.

As torres brancas, terminando em setas,
Onde velam, nas noites infinitas,
Mil guerreiros sombrios como ascetas,
Erguem ao Céu as cúpulas benditas.

As virgens de Israel as negras comas
Aromatizam com os ungüentos brancos
Dos nigromantes de mortais aromas...

Jerusalém, em meio às Doze Portas,
Dorme: e o luar que lhe vem beijar os flancos
Evoca ruínas de cidades mortas[2].

[2] *Poesias*. 2 vols., Rio de Janeiro, Organização Simões, 1955, v. I, p. 187.

Observe-se que aqui, e noutros passos, a virgindade e a cor branca andam juntas, exatamente como ocorre com a poesia de Cruz e Sousa, e cuja explicação se tem procurado no recalque neurótico da cor. Fixe-se, ainda, que o branco é presença constante, marcante, embriagante, na poesia de Alphonsus de Guimaraens. Terá também e só, explicação psicanalítica? Deve-se preferir pensar na estética simbolista e aceitar que, pelo visto e pelo sabido, o simbolismo (à semelhança do que se fazia em artes plásticas àquela altura) descobriu e explorou todas as variadas facetas da cor branca, quer como signo cromático, quer, notadamente, como signo de mistério, de metafísica, de transcendência. Enfim, viu-se no branco o símbolo dinâmico de realidades apenas intuídas, para as quais desejavam emigrar e não podiam, tão presos se sentiam ao pó da terra (o dilema que aqui se mostra é das bases "sensíveis" da poesia simbolista). O branco traduzia o anseio de identificação com o Absoluto, religiosa, filosófica ou esteticamente concebido, mas sempre Absoluto. Daí ser lugar-comum entre os simbolistas.

E Cruz e Sousa, que se apegou às diafaneidades que o branco sugeria, pela capacidade de as mesmas exprimirem suas inquietações, sua dolorosa angústia metafísica (que não tem nada que ver com sua condição étnica, mas com um "clima" de degenerescência total, de que o poeta catarinense foi reflexo quase isolado entre nós, ao lado de um Raul de Leôni e um Augusto dos Anjos, sem falar no que Alphonsus de Guimaraens refletiu indiretamente, pelo isolamento eremítico), acabou por ser o exemplo definido dessa mesma afeição. Quando se põe o problema desse modo, parece que se ilumina o painel do simbolismo e se entende que seu abstracionismo antimaterialista tinha de neutralizar-se em som e cor, neutralização essa realizada por tudo que dissesse do branco, desde o toque de clarim até o lírio mais níveo. Era uma forma de encontrar a concretização exterior, oral ou simbólica, de um mundo de sensações difusas e vagas que a poesia, pela primeira vez, procurava expressar. O branco era o ideal, além de simbolizar aquela ascensão mística tão comum à época, ou o mergulho no Insondável como ânsia maior. Percebe-se, assim, como o branco aparecia por outras causas mais do que individuais porque transcendiam os quadros da pessoalidade para traduzir o anelo antipositivista e anti-realista de emigração para as abstrações próximas da religião e da filosofia. Estas, como se sabe, estão, no âmbito do simbolismo, fundidas com a poesia, a formar uma unidade tripartida perfeita. Cremos que só assim se pode

entender a angústia da cor branca, em Cruz e Sousa, só assim se entende o alcance profundo de sua presença e por que Cruz e Sousa, utilizando um chavão da época, pôde ser o grande poeta que foi, e é, ao lado de outros contemporâneos, como Baudelaire, Stefan George e Mallarmé[3].

In *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 8 e 19 set., 31 de out., 1959 (Suplemento Literário).

[3] Roger Bastide, *op. cit.* Ver o terceiro estudo: *Cruz e Sousa e Baudelaire*, pp. 169-174, e a afirmação que vem à p. 187: "Chegamos ao ponto mais delicado e mais difícil deste estudo, à análise do que há de mais original e talvez intraduzível em Cruz e Sousa e que lhe dá situação à parte na grande tríade harmoniosa: Mallarmé, Stefan George e Cruz e Sousa".

Simbolismo: Variações sobre um Poeta Negro

Carlos Dante de Moraes

I — Cruz e Sousa e a Raça Negra

A juventude do preto João da Cruz e Sousa é marcada por um grave fracasso social. Na fase da adolescência e nos primeiros anos da mocidade, ele se lança no mundo, procurando suprimir ou transpor as separações que existiriam entre a sua condição e a das classes dominantes. Na antiga Desterro, agita-se e escreve como se fosse um branco. Veste-se com apuro, segundo o último figurino, torna-se mesmo janota e casquilho. E funda jornais, trava polêmicas, organiza concursos de beleza, anima representações teatrais, participa de vários modos da vida social de uma pequena capital de Província.

Na verdade, a esse filho de escravos, negros sem mescla, não faltaram oportunidades de classificar-se num meio inteiramente oposto ao de sua origem. No solar do Marechal Xavier de Sousa, senhor de seus pais, recebeu esmerada educação e foi por ele e sua consorte vivamente estimado. Adotou por sobrenome o desse veterano militar do Império. Teve mais tarde, ao fazer um curso de Humanidades proveitoso e brilhante, um mestre no-

tável, o naturalista Fritz Müller, que o chamava de "discípulo amado". Fisicamente seria um negro atraente e simpático, de feições animadas pela inteligência, de olhos grandes e tristes, extraordinariamente expressivos. Viu-se cercado da estima fervorosa de alguns amigos e confrades e granjeou a proteção de um político, Gama Rosa, também homem de pensamento e de ciência.

Na fase a que nos referimos, Cruz e Sousa parece empenhado em fazer desaparecer quaisquer diferenças que derivam da sua cor. E pôde demonstrar, publicamente, nos assuntos de arte, um ardor militante que não sabia contemporizar nem conhecia meias medidas. A princípio, parnasiano convicto, ataca o romantismo com inflamada violência. Em breve, convertido ao simbolismo, desdobra o mesmo zelo de combate nas invectivas ao Parnaso. Mas, ao lado da petulância e da intransigência, estremecem a timidez e a humildade. Porque o seu ponto fraco é a cor! É aí, nessa parte vulnerável e dolorosa, que o revide e a injúria vêm sempre golpeá-lo e feri-lo...

É possível que nessa pacata Província do Sul, onde fora escasso o afluxo do elemento servil, em contraste com a onda considerável de imigrantes alvos e louros, tivessem alguma força os preconceitos relativos às raças de cor. Não seriam, porém, tão poderosos que impedissem a ascensão social, que se processava em todo o Brasil, dos homens de talento, de inspiração criadora ou de simples inteligência brilhante, oriundos da gente negra ou mestiça. O fato era outro e tinha explicação no temperamento extremamente sensível do poeta. Ele não podia esquecer a humildade vexatória da sua origem. Embora lutasse contra esse estado de espírito, sentia como um labéu a sua condição étnica...

É por isso que, depois de vários anos de esforços para classificar-se, desiste da luta inglória. Repelido do mundo que o ridiculariza e condena por sua pele de ébano, daí por diante já não tentará transpor a "linha de cor" ou ser um "branco", segundo os padrões que a sociedade convenciona, mas apenas o que é: um preto. Ele que, no dizer de Nestor Vítor, conheceu amores "capazes de envaidecer qualquer homem de sua cor", buscará esposa numa mulher da sua raça*. E se conforma em desempenhar empregos humildes, obscuros, com proventos de miséria. Solitário, retraído ao círculo familiar, vive como um homem a

* Ver, quanto à biografia de Cruz e Sousa, a introdução de Nestor Vítor às *Obras Completas*, do poeta, vol. I, *Anuário do Brasil*, 1923.

quem a sociedade fechou as portas, visitado de quando em vez pelo carinho de raros amigos fiéis, e constantemente pelo infortúnio, a doença e a desgraça. Mas o poeta que se resignou a ser simplesmente um negro, no cenário social, levanta um protesto veemente, cheio de orgulho e indignação, contra os que negam a pureza "ariana" do seu espírito!

A primeira condição da poesia de Cruz e Sousa é a sua origem africana. A segunda, a sua concepção mística da arte. A terceira, a porção enorme, mesmo trágica, que lhe coube na partilha da dor.

O sangue e o instinto levam-no a formas, a ritmos e a figurações, de cuja origem ele não se apercebe. Mas o motivo "raça" atinge a uma consciência aguda, com infinitas repercussões nas páginas soberbas do "Emparedado". Aí é urdida uma dialética dramática, absolutamente inédita em nossa literatura, por meio de protestos, gritos, gemidos, invectivas, desafios, uma cólera de profeta bíblico e um amor-próprio que sangra e arremete com o furor da onda empolada. O desprezo estulto, que invoca a sua cor para inferiorizá-lo, revelou-lhe o que ele é: "um ser d'arte absoluta". Porque a sua vocação não foi criada pela situação de desfavor em que se encontrou, mas por essa acrisolada e estimulada. É inata, original e impetuosa. "Assim é que eu via a Arte", diz ele, "abrangendo todas as faculdades, absorvendo todos os sentidos, vencendo-os, subjugando-os amplamente..." O seu fracasso social depurou-o de qualquer veleidade mundana e tornou-o apto para perceber, na renúncia, os apetites subalternos, os embustes, as mil manobras calculistas de todos aqueles que conspurcam a arte, a traem e falsificam, fazendo dela apenas um trampolim de ascensão ou de sucesso fácil. Daqueles que alardeiam sofrimento, para atrair a atenção e a simpatia, quando conhecem apenas migalhas desprezíveis da dor. Dos dissipados, que borboleteiam à superfície, fazendo "absoluta apostasia do seu ser íntimo". Dos corruptos, dos mistificadores, dos vacilantes, dos débeis, dos acomodatícios... Páginas de confissão, de recriminações e agressividade patéticas, páginas de análise social, escritas numa prosa apocalíptica.

O protesto mais grave, porém, é contra a "ditadora ciência de hipóteses", que divide as raças em superiores e inferiores, negando a estas a capacidade e os dons mais altos do espírito. Assim era no seu tempo. Que antropologista ou etnólogo ousaria atribuir ao negro talentos que se aproximassem aos do branco? O homem de pigmento escuro e carapinha não poderia conhecer

a plena ascensão intelectual, por fatalidades celulares inerentes às circunvoluções do seu cérebro de primitivo. Era moda e impunha-se a teoria sobre o magnificente e insuperável dólico-louro... E esta é que atravessa como um estilete de suplício a sensibilidade de Cruz e Sousa. Quando ele faz aquela interpelação tremenda, única em nossa literatura: "Qual é a cor da minha forma, do meu sentir? Qual é a cor da tempestade de dilacerações que me abala? Qual a dos meus sonhos e gritos? Qual a dos meus desejos e febre?", está obcecado pelo homem alvo e protesta pela pureza e a elevação ariana do seu espírito de eleito. Afirma-se orgulhosamente como um ser de exceção, munido de uma força esplêndida e fadado aos mais requintados meios de expressão poética. "Eu não pertenço à velha árvore genealógica das intelectualidades medidas, dos produtos anêmicos dos meios lutulentos..." Mas eis que os fariseus, os egoístas, os mesquinhos, os invejosos, os fracassados e os impotentes, invocando uma ciência enganosa, saem ao seu encontro, barrando-lhe o caminho, erguendo em torno dele as sinistras muralhas de pedra do "Emparedado". E é como se dissessem: Daí, desse âmbito estreito, que é a tua inferioridade, não poderás sair!

É bem diversa, na atualidade, a situação do negro intelectual. A desigualdade das raças humanas, no sentido em que a postularam os antropologistas do século passado, esvaneceu-se na sua inconsistência científica, em que colaboravam preconceitos sociais e políticos. E nas primeiras décadas deste século, surgiu uma literatura original, forte e interessantíssima de escritores negros, principalmente de língua inglesa e espanhola.

Depois da I Guerra Mundial, a sensibilidade das gentes da África extravasou pelo mundo, deliciando os civilizados, os enfarados de cultura, os sedentos de formas mais primitivas e violentas, trazendo o gosto agreste e o ímpeto anárquico da natureza. A atitude moral e cultural desses escritores não tem por certo semelhanças com a que atormentou o nosso Cruz e Sousa. Os negros norte-americanos que escrevem poemas e romances, um Langston Hughes, um Claude McKay e tantos outros, quererão ser mentalmente brancos? Sem dúvida, eles sofrem com a injustiça social que lá é dura e às vezes atroz, mas proclamam altivamente a sua diferença étnica. Sentem-se ligados à África pelo sentimentalismo, a nostalgia, a sensualidade e os instintos rítmicos. A psique exótica se reflete na forma literária e explode e domina integralmente na música. Os artistas negros amam a América, a pátria onde a sua raça se desdobrou, trabalhando e sofren-

do. Mas se reclamam a igualdade em face do branco, não renegam a sua grei, mas porfiam ao contrário em conservar os seus atributos de negros. Que o branco algum dia os reconheça e se envergonhe do seu menosprezo. Quem esquecerá aquele canto de desafio de Langston Hughes? (*"I, too, sing America — I am the darker brother — They sent me to eat in the kitchen..."*).

A maior tortura de Cruz e Sousa vem de que ele quer ser totalmente um branco de espírito e não admite possa o fator "raça" macular a pureza nórdica da sua estesia. Mas não importará isso em falsear a si próprio? Porque ele é carnalmente um negro, sem laivo de branco, e os seus fortes instintos defluem da hereditariedade africana... O que concorre para a grandeza do "Emparedado" são os sentimentos contraditórios que atravessam as afirmações mais soberbas. Desmascarando o egoísmo, a maldade e o preconceito, que tentam refutar a sua superioridade, o poeta vai demasiado longe, como se quisesse cortar as raízes da sua natureza... É por isso que, entre aqueles sentimentos, não faltam o de culpa, o de auto-acusação. No final do capítulo, desdobrando-se num personagem ignoto, ele dirige a si mesmo uma advertência impressionante. Depois de discorrer sobre a sua vocação patética, uma voz de censura, vinda do mar e da noite misteriosa, lhe grita: "Tu és dos de Cam, maldito, réprobo, anatematizado! Falas em Abstrações, em Espiritualidades, em Requintes, em Sonhos! Como se tu fosses das raças de ouro e da aurora, se viesses dos arianos, depurado por todas as civilizações, célula por célula, tecido por tecido, cristalizado o teu ser num verdadeiro cadinho de idéias, de sentimentos..." Dir-se-á que é a personificação da raça que lhe fala, num tom de sarcasmo transcendente, como a querer dissuadi-lo de ser um "ariano". "Artista! pode lá isso ser se és d'África tórrida e bárbara, devorada insaciavelmente pelo deserto, tumultuando de matas bravias, arrastada sangrando no lodo das Civilizações despóticas, torvamente amamentada com o leite amargo e venenoso da Angústia!" E a voz acusadora lhe aponta à consciência culposa a grandeza dessa África original e trágica, gemente e submissa, golpeada e suplicada, a reclamar os tercetos de "algum novo e majestoso Dante negro!"

Porém, ele não será o épico de um continente humilhado. Em Espírito, e em parte no coração, já o renegou. Conhece a aflição milenar da sua gente, a sua provocação e a sua dor imensa, mas não dirá em tuba de bronze os passos do seu martírio. Acentua, porém, do modo mais dramático a angústia da condição de "ver-

dadeiro emparedado de uma raça". É porque nele é veemente e poderoso o desejo de evadir-se dela, de ultrapassá-la, de apagar os seus vestígios no céu límpido da espiritualidade estética. E quando o sangue falar nele, revelando as origens, será quase sempre à sua revelia.

Aquelas paredes negras e terríveis que sobem até o firmamento, deixando o poeta "perdidamente alucinado e emparedado" dentro do Sonho, traduzem uma situação causada pelo egoísmo, a mesquinhez, os preconceitos e a visão falsa dos outros. Para acusá-los e esmagá-los, a sua indignação se levanta imponente como uma tromba marinha. Mas a situação é irremediável, porque do pelourinho que é a sua raça, ele não pode desprender-se. A imagem do "emparedado", como tantas outras em Cruz e Sousa, aparece-nos carregada desse sentido que irrompe da variedade confusa e densa do inconsciente. A raça é um cárcere, uma funda prisão negra, onde se sente tolhido sem poder evadir-se... Por causa desse sinal infamante, é que a sua poesia, medularmente ariana, é negada e vilipendiada. Lutariam no seu íntimo o orgulho e o amor-próprio com a ternura e a solidariedade do afeto. Debate intenso, por certo, entre as tendências mais depuradas e espirituais e as carnais e instintivas.

Se há páginas em que o inconsciente do poeta extravasa, tumultua, são as de *Evocações*. Nessa prosa poética, de expressão redundante e prolixa, os seus instintos fluem como um rio lodoso e barulhento, que canta e vocifera até a monotonia, sem a disciplina depuradora e o contraponto da métrica. Um dos seus capítulos mais ricos de sentido intitula-se "Ascos e Dor". Aí ele nos descreve um bando miserável de negros fantasiados, numa tarde esquisita e morna de carnaval. É uma cena preponderantemente subjetiva. Como num filme de imagens caricaturais a cores vivas, os negros requebram-se e saracoteiam-se em roda semidoida... No meio da turba, porém, surge uma negra esquelética, a figurante principal, que, "ao som de palmas cadenciadas e batuques selvagens", se põe a dançar alucinada, a rodar até a vertigem, como possessa. Essa figura horrenda traz à cabeça, como um troféu, "uma trunfa alta, feita de cobras emaranhadas, com as caudas em pé, semelhando uma coroa de vícios em convulsão".

Nessa bizarra cena de carnaval, soturna e triste, o que nos é sugerido, à revelia do poeta, é uma dança mística de negros. É verdade que ele fala em "palmas cadenciadas e batuques selvagens". Não pretendeu, porém, ir tão longe essa convergência de efeitos, que insinuam uma dança delirante de macumba. A megera

impudica não relembra a filha-de-santo prestes a tombar, em seu rodopio, sob a garra do orixá? A trunfa sinistra, na sua carapinha, não faz as vezes do adorno litúrgico usado na ocasião? Não é possível dizer qual a colaboração inconsciente do poeta nessa sugestão que não teve em mira. Porque o fundo anímico do quadro, a sua causa eficiente, é um sentimento de amargura e opressão que, ante os pobres irmãos grotescos, desfere uma litania de asco e dor... "Dor e asco", diz ele, "dessa salsugem de raça entre as salsugens das outras raças. Dor e asco dessa raça da noite, noturnamente amortalhada, donde eu vim através do mistério da célula, longinquamente, jogado para a vida na inconsciência geradora do óvulo..." E que representa ele entre essa gente miserável e luxuriosa! Ele é "um segredo, uma relíquia de bárbaros", escondido nalguma furna ou paragem perdida... Ao contato dessa farândula de negros, o ariano de espírito experimenta repulsa e desprezo, mas geme e sofre pela miséria dela. Não obstante a pletora do seu amor-próprio, aí está angustiado ante o espetáculo selvagem, sentindo-se crucialmente preso, enlaçado e agrilhoado aos seus figurantes. Porque, continua a litania, "... de todo esse *lodoso cárcere fatal* eu ficava como uma sombra irremediavelmente presa dentro de outra sombra, querendo fugir dali por esforços inauditos e vãos, debatendo-me no vácuo contra esse *golfo sem fundo,* contra esses vórtices tremendos da matéria, de onde, no entanto, a minh'alma viera, *cristalizada em essência,* requintada numa imaculabilidade d'estrelas purificadas nos cadinhos celestes" (grifos nossos). Ouviram? É o orgulho de uma alma "cristalizada em essência", fadada aos jogos mais livres e alados do pensamento poético, mas chumbada por fatalidade biológica a uma carne de africano...

Esse capítulo nos desvenda alguns dos sentimentos de Cruz e Sousa para com os seus irmãos de raça. O repúdio, a piedade e o orgulho desfecham naquela imagem tenebrosa de prisão, de cárcere, que é o tema final do "Emparedado". É bem provável que, no íntimo do poeta, se travassem lacerantes debates, pondo-lhe à prova os sentimentos efetivos, a gratidão, a lealdade e a solidariedade filial. O que não recalcaria ou silenciaria ele em relação aos seus? Não nos parece puramente literária, mas ao contrário pejada de sentido, a imagem de encarceramento que aparece em seus escritos. Natureza como a sua, em que o subconsciente teria uma força e uma intensidade singulares, conheceria decerto, sonhos e pesa-

delos. Nas *Evocações,* algumas vezes a forma pesadelar é bem patente. Nós encontramos em diversos capítulos essa obsessão de cárcere, de subterrâneo, de paredão negro, onde ele arqueja angustiado e queda paralisado de terror. É ler "A Sombra", "O Sonho do Idiota", "Extrema Carícia", "Nirvanismos" e "A Nódoa". Aqui é uma nódoa preta que surge como obsessão na mão do personagem, "a grande nódoa negra simbólica de toda a sua vida", e vai-se estendendo a todo o corpo, até matá-lo de horror...

Segundo a psicanálise, os pesadelos resultam de conflitos inconscientes, verdadeiras tempestades emocionais, em que certos sentimentos, profundamente recalcados, lutam por expandir-se sob uma censura violenta, que os jugula e reprime, por serem contrários à consciência ética. Não obstante a natureza fugidia e conjetural deste terreno, pode-se apontar no capítulo "A Sombra", com relativa segurança, uma experiência real de sonho. É claro que a matéria onírica foi aí desfigurada em longas páginas, explorada até a exaustão, nos seus detalhes psicológicos, pela imaginação literária e verbalista. Mas o núcleo permanece intacto e bem perceptível. É a mãe que lhe aparece em sonho... Vê-a, no transe de um pesadelo, como sombra que o persegue, como a acusação implacável de um remorso. É interessante que o poeta faz, pode-se dizer, a psicanálise do seu estado de alma, procura interpretar a procedência do mau sonho. "Mas por que me aparecia ela agora? Seria para exprobrar-me o passado? Seria, por acaso, porque não pude envolver na vida em mais delicados cuidados e recônditas carícias as suas longas dores angustiadas?!" Assistimos, nessa dramatização de sentimentos abafados, a uma luta do amor, da ternura, do devotamento e da saudade com o repúdio e o remorso. "E ela perseguia-me, perseguia-me inexorável Remorso! com o passo cada vez mais largo, alongando cada vez mais para mim o vulto hediondo..." Travado pelo medo, querendo gritar mas incapaz de articular um som, ele se esforça em vão para sair "daquele cárcere de angústia". É um pesadelo em que não falta nem mesmo aquela dissociação de sentimentos, aquele desdobramento esquizofrênico que se assinala em tais casos, pois em dado momento, ele se vê flagrantemente igual à mãe, numa dualidade de natureza que aumenta a aflição opressiva. E é preciso referir que ele aguça a análise sobre esta estranha experiência, procurando decompô-la em seus elementos subjetivos. "E sentia, diante de tão flagelante semelhança, uma dualidade de natureza operando em mim mesmo: — a que partia,

fremente do meu ser, que existia no meu eu e a que partia, estranha, daquela Sombra móvel... E no espírito crescia-me a obsessão de que ambas essas naturezas, pertencendo-me, se desequilibravam no entanto no plano geral de existirem unas e indivisíveis. Uma era a natureza real, a propriamente minha; outra era a natureza da Sombra, estranha. E eu debatia-me, debatia-me com ânsia para libertar-me da segunda e envolver-me todo, isolar-me, concentrar-me e subjetivar-me profunda, fundamentalmente na primeira..."

Tais páginas, ricas de conteúdo onírico, provêm decerto de um velho remorso associado à lembrança da mãe já extinta. Uma vez que não conhecemos senão por alto a biografia do poeta, devemos contentar-nos com o núcleo de indicações verdadeiras, que devem existir sob a profusão verbal, a ênfase e a prolixidade dessa narração de pesadelo. Porém, essa mãe-preta, amada e repudiada, que o persegue em sonhos, não parece o símbolo de uma outra maior, que cresceu no tempo e no espaço, soma e multiplicação de criaturas?

II — Cruz e Sousa e a Mulher

Nos versos de Cruz e Sousa depara-se uma associação significativa entre esses três termos: a mulher que dança — a serpente — e a lascível... Nos *Broquéis* e nos *Faróis*, a serpe é um símbolo de luxúria, de posse carnal lúbrica e pecaminosa. Os cabelos negros que se destacam em catadupa sobre um torso nu de mulher identificam-se com o mesmo signo de insídia e mal: "És a origem do mal, és a nervosa serpente tentadora e tenebrosa, tenebrosa serpente de cabelos!" Mas é na "Dança do Ventre", que se retorce, dançando, uma mulher-serpente, numa visão aflitiva de pesadelo.

> Ah! que agonia tenebrosa e ardente!
> Que convulsões, que lúbricos anseios,
> Quanta volúpia e quantos bamboleios,
> Que brusco e horrível sensualismo quente.
>
> O ventre, em pinchos, empinava todo
> Como réptil abjeto sobre o lodo
> Espolinhando e retorcido em fúria.

O Professor Roger Bastide, que escreveu quatro magníficos estudos sobre o poeta negro, ao definir o seu ânimo de esquecer a origem e transpor a "linha da cor", assinala a sua nostalgia da mulher branca, "particularmente da alemã, de olhos azuis, de cabelos louros, de face pálida ou levemente rosada"*.

Não há esquecer, porém, o sadismo que se apossa do poeta, em certas passagens, ao evocar a mulher de pele alva. Seriam desejos recalcados desfechando em ódio e ressentimentos? O soneto "Lubricidade" nos oferece um curioso exemplo de tais sentimentos contraditórios. O desejo compele-o mesmo a revestir forma idêntica à da criatura maligna, cobiçada e odiada. Ele apetece ser a "serpe veludosa" para enroscar-se em seus cabelos de ouro, gozá-la e mordê-la, inoculando em seu níveo corpo de "áspide vorace" o próprio veneno, neutralizando o dela, purgando-a do mal... Nas *Evocações,* o incansável forjador de símbolos figura uma ninfa de alvura imaculada, transfiguração da carne branca, para golpeá-la, rasgar-lhe as carnes, imolá-la numa Páscoa de luxúria... ("Anjo Branco"). A nota sádica é aqui brutal e sanguissedenta.

A evocação da mulher loura e argêntea em *Broquéis* é propiciada em parte pela intenção temática de um livro, que desfere uma sinfonia de brancuras em todas as gradações. Em compensação, nas *Evocações* freme e tumultua a atração do poeta pela mulher de ébano. Um dos seus capítulos mais curiosos é aquele intitulado "Tenebrosa". Descreve-nos uma mulher gigantesca, "alta torre de treva", figura enorme e enigmática, perante a qual o seu erotismo se expande sem pejo. Note-se que não está ausente dos seus feitiços a associação serpente-luxúria... "Assim amar-te e assim querer-te — nua, lúbrica, nevrótica, como a magnética serpente de cem cabeças da luxúria — os olhos livorecidos, como prata embaciada; a fila rútila dos rijos dentes claros cerrada..." E o poeta celebra todos os seus atributos carnais. É difícil em literatura maior crueza, sem quebra da linhagem artística. Ante essa mulher desmedida, a exaltação dos sentidos adquire ressonância de oceano, como a querer apertar num amplexo imenso todo um continente. Nestor Vítor, em comentário ao pé da página, aponta em "Tenebrosa" influências literárias de "La Géante" de Baudelaire, bem como daquele admirável poema, sem

* *A Poesia Afro-Brasileira,* São Paulo, Livraria Martins Editora, p. 90. (Ver neste volume.)

título: *"Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne."* Mas acrescenta, referindo precioso depoimento do poeta: "Ela vem, no entanto, bem do sangue, do fundo íntimo de Cruz e Sousa, como este disse a propósito uma vez, falando a quem escreve estas linhas". Não nos custa a ver, nessa "alta torre de treva", verdadeira imagem-símbolo, a transposição do "objeto" da sua luxúria para toda uma raça.

Escolhendo para esposa uma mulher de sua cor, Cruz e Sousa teve nela uma dedicada companheira de infortúnio, de sacrifício e sofrimento. É deveras tocante esse amor que lhe dedica, subindo até a mais alta espiritualidade nos *Últimos Sonetos*. "Estrela Negra", "Lírio Lutuoso", "Tenebroso Fruto" são os epítetos com que a saúda no seu encontro lírico. Ela se reveste para o poeta, na sua humildade, na sua ternura e submissão ao destino, de uma beleza triste que lhe toca os sentidos espirituais:

> Estrela triste a refletir na lama,
> Raio de luz a cintilar na poeira,
> Tem a graça sutil e feiticeira,
> A doçura das curvas e da chama.
> ("Celeste Abrigo")

Quando a esposa enlouquece, mas dele não se separa, escreve aquela "Balada de Loucos" na qual o seu verbalismo não chega a apagar as notas emocionantes de um sofrimento profundo. São dois loucos a caminhar lado a lado: o da realidade e o do sonho... "De instante a instante eu sentia a cabeça da louca pousada no meu ombro, como um pássaro mórbido, meiga e sinistra..." Porém, a dor mais trágica, no meio dessa evocação patética, é por certo a "dor que não fala". "Só quem sabe, calmo e profundo, adormecer um pouco com os seus desdéns serenos e sagrados pelo mundo e escutou já, de manso, através das celas celestes do mistério das almas, uma dor que não fala, poderá exprimir a sensação aflitíssima que me alanceava..."

Para Cruz e Sousa, a mulher é a parceira carnal do homem, a sua companheira de todos os dias e, sobretudo, a geradora dos seus filhos. Antes de chegar pelo caminho da provação, ao estoicismo e à mística dos *Últimos Sonetos*, é a maternidade o apanágio mais precioso que celebra na criatura feminina. "Ó Ventre obscuro e carinhoso", diz ele na sua ênfase, "soberbo e nobre pela egrégia função de gerar" ("Manter"). Por isso, é significati-

vo o repúdio à Virgem Imaculada na boca de uma daquelas velhas encarquilhadas e espectrais, que aparecem em "Anjos Rebelados". São três figuras impenitentes que clamam contra o Céu, porque a todas a sorte golpeou no mais fundo da alma, matando-lhes os filhos. A revolta da última é contra a Virgem Maria. De que a acusa a velha sacrílega? "Mãe vã, que concebeste por obra e graça do Espírito Santo!", exclama ela, "Mãe sem Maternidade verdadeira, sem o parto brutal e ensangüentado do teu Filho, sem os olhos desvairados no humano transe de dar à luz, sem as entranhas rasgadas, despedaçadas, sem os gritos horríveis, sem os espasmos catalépticos, sem os letargos febris! Ó Mãe sem nervos e sem sangue, sem estremecimentos, sem sensibilidades, sem êxtases, sem frêmitos, sem convulsões da carne na hora augusta de gerar, ah!, como tu dilaceraste entre os teus dedos sagrados, como entre garras ferozes, o meu humilde e frágil coração materno." E a mísera criatura, na sua dor de mãe inconsolada, ferida no cerne da existência, prossegue blasfemando e praguejando.

III — Cruz e Sousa e o Simbolismo

Roger Bastide vem dedicando acendrado interesse ao estudo da psique brasileira e de algumas das nossas figuras literárias. A sua argúcia crítica e larga experiência dos valores culturais desvendou-nos, na inspiração do poeta negro, aspectos desconhecidos ou apenas mal aflorados. E extremamente lisonjeiro ao amor-próprio nacional é o padrão de universalidade a que alça o poeta dos *Faróis* e *Últimos Sonetos,* colocando-o numa tríade gloriosa, ao lado de Mallarmé e Stefan George.

A Roger Bastide não podia deixar de surpreender que um negro, filho de escravos sem qualquer dose de sangue branco, se apossasse ardentemente do simbolismo, buscando expressar-se nessa requintada estesia. Como explicar, da parte de um preto, essa tomada de consciência poética? Reconhece Bastide, com razão, que o meio não o explica. "O simbolismo, aliás, não vingou no Brasil", acrescenta ele, "e o autor de *Missal* ficou aqui quase que o único grande representante dessa escola." Não podemos corroborar a primeira afirmação, pois o simbolismo, a partir de 1900, vicejou largamente no Brasil, em representantes de segunda, terceira e quarta ordem, justamente por incitar até aos últimos excessos a vaguidade verbalista, que é um dos pendores da nossa gente. Ainda está por estudar a influência considerável que coube

a Cruz e Sousa nessa propagação, depois de sua morte. Na época em que viveu, porém, a escola era aqui uma planta exótica, sem quaisquer ligações com o meio.

Por que motivos ou razões interiores, foi, então, o poeta negro ao simbolismo? Pela vontade, que nele era fortíssima, de "ocultar as suas origens, de subir racialmente, de passar, ao menos em espírito, a linha de cor". O simbolismo, que é por essência a apologia da brancura, tornou-se para ele a expressão de uma grande nostalgia: "a de se tornar ariano". Haveria, porém, alguma correspondência entre essa forma poética e o temperamento do poeta? Entre as várias características do simbolismo, Roger Bastide assinala o culto da castidade, da pureza, da alvura, da esterilidade feminina, a subentender o espiritualismo platônico. Se em Cruz e Sousa aparecem essas notas poéticas, não é por virtude de uma tendência racial, mas por vontade consciente, por deliberado propósito. "Parece pois", diz o mestre, "que se o simbolismo se encontra num poeta negro, não é entretanto em conseqüência de uma secreta correspondência entre certa forma de poesia e de certo temperamento racial, mas ao contrário, como um meio de lutar e fazer esquecer esse temperamento, como um meio de classificação racial. Mas também como um meio de classificação social"[1].

É de um modo positivo, às vezes com eloqüente evidência, que se revela no simbolismo de Cruz e Sousa esta vontade de aristocratizar-se, de subir espiritualmente e, por conseguinte, de distanciar-se de suas origens africanas. A nosso ver, porém, esse forte desejo de ascensão era condicionado pelo fundo subjetivo e o próprio temperamento poético do autor de *Evocações*. Acreditamos que houvesse em Cruz e Sousa disposições interiores, independentes das contingências sociais, que no simbolismo encontravam o clima propício à sua explicitação. Aquela poética dispunha de condições expressionais que favoreciam ou acoroçoavam nele as seguintes tendências subjetivas e muito pessoais: o mundo interior ao mesmo tempo intenso e impreciso, o verbalismo e a musicalidade.

O poeta negro poderia exemplificar o caso daqueles *hérédos* que nos descreve Léon Daudet, num livro certamente discutível, mas tão esclarecedor quanto a certos aspectos da criação literária. Tais *hérédos* são criaturas que trazem no inconsciente po-

[1] *Op. cit.*, pp. 89 e 93.

derosas heranças, verdadeiros hóspedes invisíveis que as inquietam e agitam, utilizando-se para se manifestarem, da imaginação e dos instintos e de uma infinidade de automatismos psicológicos.

Se a parte superior da pessoa que é o *soi,* razão e vontade, não aprende a disciplinà-los e conduzi-los, então fica sujeita à anarquia, às contradições morais, aos atos impensados e absurdos. Nos artistas dessa categoria, as emoções e os personagens adquirem às vezes uma intensidade de alucinação. A literatura dramática e romanesca, nalguns dos seus mais altos representantes, deve ser considerada, segundo Léon Daudet, *"comme vigoureuse élimination des protagonistes psychiques, comme une projection des éléments héréditaires du moi. L'oeuvre d'art est souvent un effort personnel de l'individu, en vue de se délivrer de la foule de personnages qui le hantent, empruntés a son ascendace"*[2].

Cruz e Sousa pertence a essa categoria de hereditários. Dir-se-á que ele experimenta, no fundo de si mesmo, antes de expressar-se, um vozerio, uma pressão insuportável, um tumulto infernal. A sua prosa poética, principalmente em *Evocações,* denuncia um subconsciente carregado, que lança no seu verso imagens em massa, tornando-o freqüentemente um artista desconforme e apocalíptico. Há, nessas páginas, debuxos quentes e moles de pesadelo, visões de avantesmas, risadas mudas e fixas de caveira e certas enormidades, que seriam guinholescas se não revelassem a matriz primitiva de onde saíram. Répteis, vermes, sapos, cobras, serpentes, todos esse seres frios e rastejantes, que nos surgem nos sonhos maus, invadem a atmofera turva de *Evocações* e, em parte, de *Faróis*[3]. À dança ele sempre associa significativamente as imagens da serpente e da luxúria. O poeta negro é um inspirado, que sente virem à tona

[2] *Oeuvre Philosophique, L'Hérédo, Le Monde des Images,* Paris, 1925, p. 47.

[3] William James, analisando o instinto do medo, ao constatar o papel que desempenham nos pesadelos e em certas formas de delírio "os cadáveres, os répteis e tudo o que se remexe sob a terra", pergunta se não terá havido uma época em que a existência do homem decorria normalmente entre esses objetos de asco e terror... E acrescenta que um evolucionista audacioso se acharia à vontade para interpretar tais espantos e seus cenários "como revivescências em nós da consciência do homem das cavernas, consciência mal sepulta sob as experiências mais recentes, de que a recobrimos todos os dias" (*Précis de Psychologie,* Paris, 1934, p. 549).

da consciência camadas recalcadas e arcaicas, que não podemos separar das suas origens africanas.

Ora, no simbolismo, ele encontra, em primeiro lugar, a atmosfera convidativa à estranheza e ao mistério, propícia à expulsão de alguma coisa poderosa e imprecisa que o subjuga. É um mundo subjetivo, sem nenhuma realidade sensorial, que conduz a cada passo à vaguidade e à meia-sombra. Mundo cujas fronteiras ondulam entre a irrealidade e o sonho, no qual o nosso poeta despeja sôfrego as visões desconformes, as imagens latejantes, as larvas e pesadelos. Por isso, o lirismo de Cruz e Sousa, até mesmo nos *Últimos Sonetos,* apesar da afetividade apaixonada, das dores e angústias, torna-se o monólogo de um homem tremendamente introvertido. A espiritualização progressiva da sua poesia não o leva a comunicar-se com o mundo envolvente, mas a fugir dele, a fechar-se em si mesmo, numa depuração moral quase ascética, e a desejar obsessivamente o "outro" mundo.

A outra das fortes tendências inatas que o simbolismo instigou em Cruz e Sousa, levando-o na prosa ao abuso e ao excesso, foi o seu verbalismo. A arte romântica expressava uma certa intensidade de sentimento, de emoção langorosa, de nostalgia pungente. O simbolismo retomou algumas dessas vivências, com muito mais requinte, é verdade, e uma propensão declarada de arte pela arte. Mas uma de suas principais características consistiu na descoberta da atmosfera psico-estética peculiar às palavras. Passaram estas a ser sentidas em toda a sua singularidade verbal, com as suas conexões misteriosas de sentido, as suas sugestões esquisitas e, principalmente, as suas qualidades sonoras e musicais. A palavra tornou-se um ser, um objeto apreciado por si mesmo, saboreado às vezes com refinada volúpia, outras com febre e morbidez. A tirar do pó secular palavras vetustas, ao mesmo tempo criadora insofrida de neologismos, esta escola poética representou um papel notável no idioma, em procura de correspondências espirituais e estéticas.

Se se considerar esse terreno de descoberta e revelação verbal, pode-se dizer que Cruz e Sousa achou no simbolismo o clima tônico por excelência de uma de suas disposições mais pessoais. Antes de tudo, em sua qualidade de *hérédo,* as palavras já viriam para ele pejadas de expressividade violenta. Diz-nos Léon Daudet: *"Chez l'hérédo, les mots suggérés par l'impulsion créatrice du soi, mais colorés et employés par les habitants héréditaires du moi, gagnent ainsi en signification et en puissance.*

Ils débordent d'expressivité. Ils sont conçus comme lumineux, colorés et sonores autant que comme éléments du langage. Ils prêtent à l'alitération, même au jeu des odeurs et des nuances"[4]. A pantomima sonora em Cruz e Sousa era agitada por esse desbordamento caudaloso do subconsciente. Ele era um órgão verbal, que emitia sem cessar, como lava ardente, palavras e imagens. Estas, porém, seguiam a inflexão do simbolismo nas suas determinações específicas, e adquiriam todas as modalidades expressionais que a estética comportava.

Um escritor nosso, o Sr. Antônio de Pádua, procedeu a uma notável investigação estilística na fraseologia poética de Cruz e Sousa[5]. O seu ponto de partida é justamente esse repertório de qualidades verbais inerentes ao simbolismo. Ao resumir em rápidos traços o seu campo de pesquisa, que é vasto e minucioso, o nosso intuito é apenas reafirmar a asserção de que o poeta negro encontrou naquela estesia poética e em suas fórmulas o manancial mais incitante aos seus pendores inatos.

A análise de Antônio de Pádua começa pela expressividade fonética da poesia de Cruz e Sousa. Vozes nasais para sugerir sonoridades instrumentais. Vozes labiais, auxiliadas por explosivas, para imitar o rebôo, o clangor, o eco. Mas freqüente ainda é a aliteração, ou a expressividade imitativa por meio de consoantes. São versos, como aquele célebre "Vozes veladas, veludosas vozes", em que a fricativa sonora imita os violões e os ventos. Aliteração variada, em todas as gradações, de sibilantes, vibrantes e fricativas. Consonâncias imitando os ventos e o barulho do mar. Também a expressividade simbólica dos sons e das vozes é riquíssima, sugerindo fluidez, leveza, angústia, desespero, obsessão sexual, alegria, claridade, resplendor ("Névoas e névoas frígidas ondulam, alagam láteos e fulgentes rios..."). Outro ponto interessante é a análise da linguagem lúdica, em que as associações e aliterações não encerram nenhum conteúdo lógico.

Do poeta, ludismos deste gênero: "Tantálica tentação de seus braços tentaculosos"; "surdos, soturnos e subterrâneos desesperos". O ludismo fonético, como observa o referido escritor, é freqüentíssimo em Cruz e Sousa. Quanto às metáforas, que exerceram tão grande papel na estética simbolista, deve-se dizer que

[4] *Op. cit.*, p. 54.
[5] *À Margem do Estilo de Cruz e Souza*, Rio de Janeiro, Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, 1946. (Ver neste volume.)

o poeta de *Faróis* foi um dos seus mais férteis criadores na língua portuguesa. De nossa parte, podemos asseverar que, nesse particular, uma de suas maiores virtudes poéticas consistiu nas imagens impressionantes, em que um dos termos da comparação é um atributo de mulher ("Tenebrosa serpente de cabelos..."). Antônio de Pádua comenta ainda o largo uso que o poeta faz da simbolização, a começar pela das cores ("Volúpia branca dos cânticos..."). Essa identificação emotiva com o universo, essa vivificação e personificação dos elementos e coisas naturais, Cruz e Sousa praticou-as com insistência e muitas vezes com requinte e esplendor. Também foi mestre nessas correspondências, tão empregadas pelos continuadores de Baudelaire, e nessa interpenetração de campos sensoriais que é a sinestesia ("Vozes claras, luminosas..."). E, por fim, um criador irreprimido e voluptuoso de neologismos. Pádua colheu na sua obra numerosos neologismos: substantivos, verbos, adjetivos, advérbios e outros. Quem não recorda palavras como estas: arcangelismos, violinar, afelinados, monjal, brumalmente?

Se o temperamento de Cruz e Sousa encontrou correspondências no simbolismo, também cabe dizer que ele é mais um poeta do instinto e do sentimento que da inteligência sutil, sequiosa de essencialidade. Ainda mesmo quando consideramos a alta espiritualidade dos *Últimos Sonetos*, não o podemos colocar, por isso, ao lado de Mallarmé e Stefan George, como o fez Roger Bastide. Do simbolismo do nosso poeta, diz o último: "A torre de marfim, o poema obscuro, compreensível a uma pequena minoria, a cultura doentia da inteligência e da sensibilidade, o horror à vulgaridade, uma arte de reticências e sutilezas, eis o que oferece o maior poeta afro-brasileiro para provar a sua aristocracia"[6]. Em que pese a autoridade do mestre, aí se formulam asserções que não se ajustam bem a Cruz e Sousa: poema obscuro, compreensível a uma pequena minoria, arte de reticências e sutilezas... O poeta afro-brasileiro não se nos parece como esse artista de inteligência requintada que o mestre francês tem em vista. A sua linguagem tumultuosa, a sua pletora verbal tendem, em regra, a dissipar o mistério e até mesmo a sugestão. A beleza das suas imagens e concepções provém de uma dramatização fervorosa e patética de sentimentos, que impressionam muito mais que sugerem. A palavra "essência", tão cara aos simbolistas, é

[6] *Op. cit.*, p. 94.

por ele empregada a cada passo, mais talvez pelo seu sabor lírico do que para indicar uma interioridade espiritual ou categoria metafísica. O órgão verbal poderoso que há nele está ao serviço do instinto genético, criador de símbolos e imagens, dos heredismos inquietos e dos sentidos vibrantes e barulhentos.

Cruz e Sousa é um visual alucinado, consumindo-se em explosões de cores. À obsessão do branco em diversas gradações, nos *Broquéis,* é preciso ajuntar a do negro, a do vermelho e a do verde nas *Evocações.* E os outros sentidos? No capítulo "Asco e Dor", de *Evocações,* denuncia o seu olfato de africano: "Dor e asco desse apodrecido e letal paul de raça que deu-me este luxurioso órgão nasal, que respira com ansiedade todos os aromas profundos e secretos para perpetuá-los através da mucosa..." É no seu verbalismo que desembocam as solicitações exageradas de todos esses sentidos. O complexo de sensações visuais, olfativas, táteis e palatais que lhe acorda um nome estranho como o de Vulda!: "Sempre que o pronuncio, como que sinto o lábio sangrar, sangrar, pelo gozo vivo intenso, de o pronunciar, como se a minha boca mordesse com avidez, com gula, a polpa deslumbrante da áurea carne viçosa, pubescente, fina..." Há aqui um caso flagrante daquilo que os psicanalistas chamam de "libidinização da linguagem".

Mas o que ele tem de mais admirável é a sensibilidade auditiva, ao mesmo tempo de bárbaro e de civilizado. É o terceiro dos grandes estímulos, aliás estreitamente associado ao verbalismo, que lhe oferece a estética simbolista. As suas centelhas verbais desfecham na prosa em frases redundantes, que se prolongam em música, em sonoridades gementes e longas, repetidas não por necessidade de ritmo interior, mas por essa emissão vocal intensa, em voz alta, em que cada palavra se alça elasticamente na frase, apoiando-se na anterior. Vimos o papel preponderante que têm as sonoridades imitativas na contextura do seu verso. Tudo nele é expresso pela musicalidade, dom de que usa larga e profusamente, até o exagero. Sob o compasso numeroso da métrica, ele é um virtuoso incansável, de ritmo pessoalíssimo:

> Musselinosas como brumas diurnas
> Descem do ocaso as sombras harmoniosas,
> Sombras veladas e musselinosas
> Para as profundas solidões noturnas.
> ("Sinfonia do Ocaso")

Não ressoam esses versos como arcadas doces e graves de violoncelo? Num ensaio de juventude, buscamos uma vez o que haveria em Cruz e Sousa de mais especificamente africano e concluímos que a resposta nos era dada por seus profundos instintos musicais ("O Cisne Preto", em "Viagens Interiores"). Nos seus ritmos, há às vezes um frenesi histérico de dança, de sacudidas compassadas, de bamboleio e rodopio. E também rascar de cordas, melodias graves, notas agudas, síncopes, pausas, ondulações nervosas. Nos versos quebrados de seis e 10 sílabas, depara-se com freqüência um ritmo sacudido, picado, em que o acento recai repetidamente nas sílabas com *b* e *t*, formando assonâncias muito particulares e vogais surdas. "Ébrios e Cegos" é um exemplo característico. Algumas estrofes, destacadas, denunciam essa particularidade:

Era tateante, vago
De ambos o andar, aquele andar tateante
De ondulação de lago,
Tardo, arrastado, trêmulo, oscilante.

E tardo, lento, tardo,
Mais tardo cada vez, mais vagaroso,
No torvo aspecto pardo
Da tarde, mais o andar era brumoso.

Bamboleando no lodo,
Como que juntos resvalando aéreos,
Todo o mistério, todo
Se desvendava desses dois mistérios.

. . . . . .

Ninguém diria nunca,
Ébrios e cegos, todos dois tateando,
A que atroz espelunca
Tinham, sem vista, ido beber, bambeando.

. . . . . .

Lá iam juntas, bambas
— Acorrentadas convulsões atrozes —
Já meio alucinadas e ferozes.

Ainda mais expressiva, porém, é esta estrofe de "Tédio":

Mudas epilepsias, mudas, mudas,
Mudas epilepsias
Masturbações mentais, fundas agudas,
Negras nevrostenias.

Não é difícil dizer o que nos sugerem essas batidas secas e repetidas.

Ao lado das concordâncias que existem entre o temperamento de Cruz e Sousa e o simbolismo, figuram desajustamentos e desarmonias inevitáveis. Não há dúvida de que o seu verbalismo rompe a cada passo as fórmulas simbolistas. De outro lado, certas notas poéticas, peculiares à escola, adquirem nele um caráter meramente convencional. É dessa maneira que alude à tulipa real, à papoula, ao helianto, à magnólia, ao lírio, à camélia nívea, ao heliotrópio e à açucena. A preciosa flora simbolista é citada por ele com certa freqüência. O mesmo não acontece, porém, com os objetos litúrgicos, outro repertório dileto dos simbolistas, aos quais há raras alusões em seus poemas.

Observa Roger Bastide que a sensibilidade de Cruz e Sousa não é católica. Sob certos aspectos, podemos acrescentar que não é nem mesmo cristã. Pelo menos a Cristo ela desconhece. Não vê nele o Deus misericordioso, de infinito amor e perdão, o supremo confortador de almas, porém uma deidade luxuriosa e satânica. É reler, em *Missal*, "Sob as Naves" e "Os Cânticos"; em *Evocações*, "Dor Negra"; em *Broquéis*, "Cristo de Bronze"; e nos *Últimos Sonetos*, "Sexta-Feira Santa". Tecendo comentários sobre a procedência desse "Cristo carnal e luxurioso", diz Bastide que se observa no poeta "sob uma forma mais culta, um fenômeno análogo ao do sincretismo religioso afro-brasileiro entre os santos católicos e os orixás"[7].

Quanto ao elogio da virgindade, esse não existe em Cruz e Sousa. Para ele, conforme comentamos, a mulher é, antes de tudo, um ser de carne: a amante, a esposa e, principalmente, a mãe. Ninguém mais anti-simbolista, neste passo, em que se distancia bastante dos poetas nórdicos, apreciadores da virgem fina, de talhe votivo, tão despojada de sensualidade que dá a impressão de estéril.

[7] *Op. cit.*, pp. 100-106.

Natureza impetuosa e violenta, às vezes primitiva, Cruz e Sousa encontrou expressão numa forma poética requintada e se tornou até certo ponto o que ele pretendia: o "supercivilizado dos sentidos". O mais desconcertante porém é que buscou tal solução, não somente esporeado pela vontade veemente de transpor a "linha de cor", mas também para expandir pendores e inclinações a que o simbolismo fornecia a atmosfera propícia, o repertório estético adequado. Pode-se dizer que, ao ser impelido pelo desejo de, naquela estesia, aristocratizar-se espiritualmente, o poeta negro que ele era já vinha fadado, paradoxalmente, por determinações interiores, por tendências da própria alma, ao simbolismo.

IV — Cruz e Sousa, Poeta Místico

Na prosa, o poeta arrebatado que é Cruz e Sousa ainda se encontra sob a injunção implacável dos instintos, do subconsciente, da libido e dos ressentimentos. Ele é somente impetuosidade e impulso nas páginas de *Evocações,* que nos deixam a impressão de uma catadupa. São massas sonoras que se atropelam, arrastando belezas, imagens prodigiosas, na sua espessa e fervilhante aluvião. Outras vezes, ele é como o mar empolpado, rolando a vaga espumosa e barulhenta: enorme e ríspido, sombrio e belo, desse esplendor dos elementos que se torna monótono e cansativo.

Num poeta desse feitio, desmedido e sem brida, seria o verso uma camisa-de-força, um sistema de tortura? Justamente ao contrário, foi-lhe um instrumento de concentração e depuração. Aliás, ele começa a fazer versos, na fase da adolescência, muito antes da prosa poética. É no poema, incontestavelmente, que a sua inspiração se requinta e se apura. As exigências métricas e rítmicas, a cadência dos acentos, a variedade do metro permitiram-lhe expressar essa coleante e rica musicalidade que, fluindo do instinto africano, irradiava em conceitos, intelectualizava-se no verbo poético. Todas essas imposições, ferindo as formas estróficas, disciplinando-lhe o jorro emocional, levando-o a uma ordenação lírica, a uma certa convergência de efeitos, que não poderiam existir na prosa de *Evocações,* apesar da sua poderosa dramatização. Referindo-se à atitude genuflexa de uma

pecadora, de mão postas, rezando, a implorar ao céu consolo e perdão, ele diz:

> Olhos, braços, e lábios, mãos e seios,
> Presos d'estranhos, místicos enleios,
> Já nas Mágoas estão divinizados.
>
> ("Regenerada")

Nos *Broquéis,* seu primeiro livro de versos, há anseios e sentimentos vagos, que não se diluem em abstrações, mas parecem soprados pela sensualidade. O pendor marcado para a difluência, naquela celebração de brancuras em todas as gradações, cantantes e exaltadas, anda a par quase sempre com a expressão parnasiana, de recorte escultóreo:

> Relembrando turíbulos de prata,
> Incensos aromáticos desata,
> Teu corpo ebúrneo, de sedosos flancos.
>
> ("Incensos")

Faróis, o livro seguinte, não possui o lavor parnasiano de *Broquéis.* É-lhe superior, entretanto, pela preocupação do sobrenatural, a experiência da dor, a variedade dos temas, o tom lúgubre e a musicalidade. Nele, a atmosfera é noturna como a de *Evocações,* embora sem a mesma intensidade pesadelar. "Noite criadora", diz o poeta "mãe dos gnomos e dos vampiros". É de passagem, porém, que ele, como um bruxo, invoca as forças maléficas da sombra, na qual aspira adormecer e perder-se. Muito freqüente em *Faróis* é a identificação do céu noturno com a região espiritual do consolo, da pureza, de alívio e redenção. O poeta começa a entrever nos corpos celestes símbolos das almas. E nesse empíreo, onde vivem os seus caros mortos, não chega a "convulsão da vida". Eis o que descobre o contemplativo nessa abóboda em que as estrelas tremeluzem como lágrimas:

> Tudo aí vive e sonha o imaculado
> Sonho esquisito e azul das quintessências...
>
> ("Luar de Lágrimas")

Mas o que aí pressente, muito mais que esse sonho de "quintessências", é uma paragem de compensação à dor, de ventura mística, de olvido total das misérias terrenas, que, por sua ins-

piração, seu tom e seus motivos, ultrapassam o simbolismo. Este é por certo o tema culminante dos *Últimos Sonetos*. Os quase 200 poemas do livro não obedecem a qualquer ordenação cronológica ou ideológica. São estâncias líricas em que sua alma geme, sofre, lança queixas profundas, enleva-se nos sentimentos ou se entrega ao deslumbramento. Os mais díspares temas, lado a lado, parecem sonegar a possibilidade de qualquer história psicológica. No afã de interpretar o poeta, porém, acabamos discriminando nos sonetos certos grupos em que soam motivos semelhantes. São estados de alma opostos que se repetem, em muitas variações, dentro das seguintes etapas espirituais. Um ponto de partida: a angústia e a dor, e outro de chegada: a purificação e o êxtase.

O primeiro momento a fixar é de angústia existencial autêntica. O poeta negro sente a estranheza do mundo que o cerca, do mundo moral muito mais que o físico. É o "só", a quem se negou a compreensão, o desamparado que ficou numa ilha perdida de sonho, num mar glacial de indiferença, sem eco, sem correspondência, sem retribuição alguma:

> Neste mundo tão trágico, tamanho,
> Como eu me sinto fundamente estranho
> E o amor e tudo para mim avaro!...
>
> Ah! como eu sinto compungidamente,
> Por entre tanto horror indiferente,
> Um frio sepulcral de desamparo!

Mas o poeta se recobra. Uma certeza inquebrável enche-o de orgulho e estoicismo. Pairou muito acima da futilidade, dos apetites rasteiros, dos brilhos falsos de que o mundo está cheio. Domou os próprios instintos e jamais recuou ante o heroísmo que a vocação rara lhe impunha. "Ficou gemendo, mas ficou sonhando!" O "sonâmbulo dos trágicos flagelos", qualquer que tenha sido o desprezo e a dor experimentados, sabe que cumpriu o seu destino e correspondeu aos mais difíceis ditames da sua missão. Pode morrer sereno. Está quite com a consciência e nada espera:

> Morre com o teu Dever! Na alta confiança
> De quem triunfou e sabe que descansa,
> Desdenhando de toda a Recompensa!
>
> ("Assim Seja")

Mas o mundo está presente e o envolve. No círculo de luz que ele criou para si mesmo, vem bater a onda suja das perfídias, dos egoísmos ferozes, das pequeninas e cotidianas misérias. É de novo uma perspectiva de lodo a que lhe invade os olhos, provocando a revolta e a indignação. "Ó mundo, que és o exílio dos exílios, um monturo de fezes putrefato..." É uma expressão de ódio a que profere, de absoluta repulsa, de berrante incompatibilidade com os homens. À medida que procura alçar-se à atmosfera ética e pura dos valores, da serenidade e da virtude, o mundo parece destacar-se melhor e oferecer-lhe toda a extensão de sua hediondez...

Ó meu ódio, meu ódio majestoso,
Meu ódio santo e puro e benfazejo,
Unge-me a fronte com o teu grande beijo,
Torna-me humilde e torna-me orgulhoso.
("Ódio Sagrado")

Prevalecerá o ódio, sob essa forma assim sublimada? Não, não prevalecerá. A dor, esse enorme quinhão de sofrimento que lhe coube, aponta-lhe o caminho da ascese e da purificação. É preciso relembrar a fase mais dolorosa do poeta negro. Desprezado e incompreendido, travava ele uma luta penosa e ingrata com a pobreza. Viu a esposa enlouquecer em dada hora e guardou-a em casa, mitigando a angústia com o desvelo extremo. Extenuado pelo trabalho e as provações, a tuberculose acomete-o e mina-lhe o organismo, para dar-lhe a morte aos 35 anos... O que nos move não é só a compaixão, mas um sentimento de pasmo ante o alto sentido espiritual que ele soube imprimir à sua vida torturada. Porque os vilipêndios ou o silêncio mortífero, a miséria ou os infortúnios, longe de o aniquilarem, impeliram-no a um caminho maravilhoso, operando uma dessas transmutações paradoxais, de que só são capazes os grandes poetas e os místicos. "Vê como a dor te transcendentaliza!", exclamou ele num verso admirável, de um dos seus mais belos sonetos:

Abre os olhos à Vida e fica mudo!
Oh! Basta crer indefinidamente
Para ficar iluminado tudo
De uma luz imortal e transcendente.
("Imortal Atitude")

Não há dúvida, é um caminho místico o que a ele se abre, afinando em sua alma todas essas notas morais, que podem levar a criatura ao aperfeiçoamento constante, à própria santificação. Nos *Últimos Sonetos*, já não ruge a sensualidade nem esvoaça o vampirismo de *Evocações*, porque o poeta já transpôs, na sua ascese, os "abismos carnais da triste argila". Mas a poesia em Cruz e Sousa é um dom soberbo, demasiado poderoso e absorvente. Tudo afinal tem de expressar-se em ritmo, em cânticos, em metáforas e conceitos poéticos...

E chegaste ao saber de altos saberes
Tornando-te mais simples e mais puro.
("Vida Obscura")

Aí, nessa conclusão, está condensada a maior sabedoria: aquela que abre as portas da mística e da santidade. Não exageramos se dissermos que os *Últimos Sonetos* contêm, em notas poéticas destacadas e esparsas, um breviário de bondade, de piedade, de pureza, de perdão, de sublime resignação e, sobretudo, de amor. De quando em vez, na plenitude a que chega, o poeta é sacudido por uma rajada de entusiasmo, uma ânsia de fazer prosélitos, de comunicar aos outros o seu segredo espiritual, de abrir aquelas almas fechadas que tanto o escandalizam, de iniciar e salvar como o paladino destemido de "Cruzada Nova". Mas é, principalmente, o amor o que o impele. Sua alma transborda desse afeto profundo, que brotou da purificação, e por isso se dirige a todos numa efusão imensa, universal, mais que humana, cósmica pode-se dizer. "As asas da minh'alma estão abertas!", exclama numa disposição de sentimentos que parecem o extremo oposto ao "Canto da Noite" de Zaratustra, na hora em que o solitário orgulhoso, inflamado pela própria riqueza interior, sem ter a quem dar, se encerra em si mesmo, gemendo na sua abundância. O poeta negro bem poderia exclamar, nesse passo, como o Dante: *"amor mi mosse che mi fa parlare"*.

Vem! Há em mim o eterno Amor imenso
Que vai tudo florindo e fecundando
E sobe aos céus como sagrado incenso.
("Asas Abertas")

A via do sofrimento e da provação não é somente tortura. Nela brota freqüentemente, à margem da vereda pedregosa, uma

alegria profunda, flor rara e mirífica, a mais preciosa das compensações. Os poetas colhem-na, como bem se compreende, muito antes dos místicos, pois o que eles visam é expressar-se, é externar o espetáculo dramático dos seus estados de alma, enquanto os últimos, sem complacências reflexas, sem se deterem nessa contemplação de si mesmos de onde surge o ato estético, descem cada vez mais fundo, buscando o desnudamento das paixões e a própria santificação. Nos *Últimos Sonetos*, essa grande e sublime ventura é encontrada de dois lados. Ou ela surge numa torção violenta da alma, em que a dor, revolvendo toda a profundeza moral, faz vir à tona forças espirituais que irrompem com uma virtude maravilhosa:

Como o Rei Lear não sentes a tormenta
Que te desaba na fatal cabeça!
(Que o céu d'estrelas todo resplandeça)
A tua alma, na Dor, mais nobre aumenta.

A Desventura mais sanguinolenta
Sobre os teus ombros impiedosa desça,
Seja a treva mais funda e mais espessa...
Todo o teu ser em músicas rebenta.

("Prodígio")

Ou então o poeta se limita a seguir a linha ascendente daqueles dons estéticos, que o arrebatam a outras esferas. É o grande momento em que "os ativos sentidos requintados" prodigalizam uma visão das coisas totalmente transfiguradas. Ele é o "louco da imortal loucura", que se desprende das algemas terrestres, para ferir músicas insuspeitadas, descobrir correspondências, semear a mancheias a beleza e consolar. Dizem os biógrafos que, nos últimos tempos, a esposa acordava às vezes ouvindo-lhe os soluços e vinha encontrá-lo à mesa de trabalho, debruçado sobre os versos. Porém, tais horas de agonia seriam entrecortadas de outras em que o destino de poeta o abalava com o seu caráter de mistério, de incognoscível, de inexplicável.

De onde é que vem tanta esperança vaga,
De onde vem tanto anseio que me alaga,
Tanta diluída e sempiterna mágoa?

Ah! de onde vem toda essa estranha essência
De tanta misteriosa transcendência,
Que estes olhos me deixa rasos de água?!
("Anima Mea")

De outras ocasiões, em vez dos olhos rasos, ao toque silencioso do ignoto, seria um acordar subitâneo, um atropelo de emoções, a invasão caudalosa que leva ao deslumbramento e ao êxtase:

Nada há que me domine e que me vença
Quando a minh'alma mudamente acorda...
Ela rebenta em flor, ela transborda
Nos alvoroços da emoção imensa.
("Inefável")

A ascensão de Cruz e Sousa implica necessariamente o pressentimento e o anelo do sobrenatural. De lá dimanam os seus dons de poeta e o seu êxtase, para lá se dirigem a sua ascese, a sua purificação, a sua sede de ventura absoluta. Às vezes a morte aparece-lhe numa visão tétrica... O temor da extinção física roça-lhe os nervos e o ameaça de um prolongamento opressivo, além-terreno, com qualquer coisa da imortalidade larvar dos helenos. Mas o que predomina e completa a mística dos *Últimos Sonetos* é muito diferente. Não será aquele apelo à "larga e búdica Noite redentora", nota isolada, dentro da modulação variada e consoladora do seu *sobrenaturalismo*. Irrompendo em *Faróis*, desabrocha este amplamente, como coroamento de luz, por entre os 95 sonetos finais. Ao lado de tais poemas, a prosa de *Evocações*, onde clama o instinto e o inconsciente, constitui uma estação infernal. As próprias cores dominantes, que aparecem mais como reflexos do espírito do que policromia do mundo, mudam, mudam de todo. Nos sonetos, desaparecem o negro e o vermelho para resplandecer, não as brancuras requintadas e artificiosas de *Broquéis*, mas a luz, a luminosidade pura do céu e das estrelas. Tudo o que o poeta pressentia, nos seus instantes de deslumbramento, há de existir e permanecer noutra região, de serenidade e consolo, que já não é da terra nem da vida:

O que é consolador e o que é supremo
Toda alma encontra no caminho extremo,
Quando atinge as estrelas da pureza.
("Acima de Tudo")

Apenas imagens ou metáforas essas "estrelas da pureza"? São simbólicas de um estado sobrenatural de bem-aventurança, que é o prêmio dos que sofreram e se purificaram. O grau de vidência que já lhes coube nesta vida é apenas uma fraca antecipação do que virá em plenitude. "Luz que eu adoro", exclama o poeta, "grande Luz que eu amo..." A luz e as estrelas, cujo esplendor o penetra e tonifica, representam a vida sobrenatural, o céu, a espiritualidade sem as algemas da carne e da miséria:

E livres, livres desta vã matéria,
Longe, nos claros astros peregrinos
Que havemos de encontrar os dons divinos
E a grande paz, a grande paz sidérea.
("Longe de Tudo")

É aí que se depara o "Caminho da Glória", feito de rosa e de ouro. Não é na terra, com as suas futilidades, os seus falsos ouropéis, as suas hipocrisias e egoísmo. A glória aqui surge ante o poeta liberto numa paragem de imortalidade, como uma estância do Paraíso, aonde vão ter aqueles seres ainda sangrentos, dos terríveis combates que travaram na terra...

É por aqui que passam meditando,
Que cruzam, descem, trêmulos sonhando
Neste celeste, límpido caminho

Os seres virginais que vêm da Terra,
Embebedados do sinistro vinho.
Ensangüentados da tremenda guerra,
("Caminho da Glória")

O sobrenaturalismo que o domina pode parecer-nos às vezes ingênuo, nos seus fundamentos religiosos e metafísicos, mas é sentido e antecipado com absoluto fervor. Ele é exigido pelo horror ao mundo, que vai crescendo em sua alma, e pelo desejo de serenidade, de consolo e beatitude. E os moldes poéticos em que é vazado são quase sempre magníficos.

É difícil falar de Cruz e Sousa dos *Últimos Sonetos* sem lembrar o luminoso e desgraçado Antero. Não obstante a similitude de tom em certos poemas e a aproximação de alguns temas espirituais, a diferença entre ambos é grande. Não nos parece, aliás,

que tenha havido influência do luso sobre o brasileiro. Aquela similitude é antes uma convergência de efeitos, pelo uso do mesmo instrumento poético, o soneto, o emprego de certas imagens patéticas, um certo fundo espiritualista que, sem embargo das diferenças, emprestava a um e outro, ao versarem temas metafísicos, tonalidades parecidas. O nosso poeta lembra-nos, neste particular, talvez mais o vate da *Divina Comédia* do que Antero. Escutem estâncias como estas:

Fundas regiões do Pranto e do Gemido
Onde as almas mais graves, mais austeras
Erravam como trêmulas quimeras
Num sentimento estranho e comovido.
("Eternidade Retrospectiva")

Antero reveste de forma poética os temas mais transcendentes. E tudo em seus sonetos é sóbrio, acabado, perfeito. Cruz e Sousa possuía o mesmo dom extraordinário de plasticizar as idéias, mesmo porque não era, fundamentalmente, como aquele, uma inteligência metafísica. Por isso, nem sempre imprime contornos conceituais perfeitos aos seus estados de alma, mas se dissipa, freqüentemente, em verbo, em imagens sonoras, em musicalidades. É, porém, muito mais intenso e mais trágico do que Antero. Este, ao lado do poeta negro, é um cerebral, que sofreu quase que somente dores da inteligência, nos umbrais do sentimento religioso, que não pôde transpor. Inibia-o uma dúvida atroz, provinda do seu naturalismo, assim como um pessimismo congênito, capaz de levá-lo ao desespero. Cruz e Sousa, em verdade, atravessa um verdadeiro calvário. Mas eis que, do caminho tortuoso e cruciante, ele surge à luz purificado, abrindo os braços fraternais a todas as criaturas e crendo misticamente na vida sobrenatural. E ao contrário de Antero, niilista, que padecia em certas horas com o vazio e a sem-razão da existência, como ele se torna consciente do ser e dessa elevação espiritual que faz a criatura adivinhar outras paragens!

No teu ser de silêncio e d'esperança
A doce luz das Amplidões flameja.
Ele sente, ele aspira, ele deseja
A grande zona da imortal Bonança.

.....

E traz, malgrado os íntimos cansaços,
Ânsias secretas para abrir os braços
Na generosa comunhão dos Seres!
("Ser dos Seres")

O ser que é ser e que jamais vacila
Nas guerras imortais entra sem susto,
Leva consigo este brasão augusto
Do grande amor, da grande fé tranqüila

.....
O ser que é ser transforma tudo em flores...
E para ironizar as próprias dores
Canta por entre as águas do Dilúvio!
("Sorriso Interior")

Da mística de Cruz e Sousa o Cristo está excluído. O seu espiritualismo, porém, é fundamente e intensamente cristão, pois todo ele repousa sobre os sentimentos de amor, de consolo, de perdão, de humildade, de pureza e desse sentido da dor, que é depuração e aperfeiçoamento. No concerto das almas, todavia, através de sua poesia, Deus não reveste os atributos de Pessoa ou de Pai. Pode-se dizer que, apenas subentendido e pressuposto, Deus não é invocado. Sente-se que, na sua concepção, é apenas o Regente invisível e inominado dessas sublimes harmonias.

Voltamos à imagem do "emparedado", comentada no início deste estudo. O egoísmo, a maldade e os preconceitos ergueram em torno do poeta de *Evocações* aqueles pavorosos muros de pedra, que subiam até o céu... Preso na masmorra da raça, gemendo na espessidão da sua noite moral, ele ergueu os olhos súplices e divisou as estrelas. Chorou emocionado, ao pressentir que, na sua inspiração, havia um segredo análogo à promessa que lhe faziam os astros a luzirem na imensidade. Na música dos versos, sentiu também o compasso sideral da música das esferas. O seu sofrimento e a sua angústia terminam por uma ascensão espiritual, que não tem par nos poetas da língua portuguesa.

In *Três Fases da Poesia*. Rio de Janeiro, MEC, Serv. de Documentação, 1960, pp. 67-79.

Nota Prévia a Cruz e Sousa

Eduardo Portella

Não desejaria iniciar esta palestra informal sem manifestar o meu apreço pela decisão do Departamento Cultural do Centro Catarinense de promover um ciclo de conferências comemorativas do primeiro centenário do nascimento de Cruz e Sousa. É muito necessário que se chame a atenção deste país — por vezes tão esquecido ou negligente quanto à preservação de seus valores — para um movimento, o simbolismo, e um poeta, Cruz e Sousa, que só fizeram honrá-lo e dignificá-lo. Tentarei explicar por quê.

Em meio à crise social e moral que sacudia violentamente os últimos dias de um século intenso e problemático, o simbolismo dava início no Brasil a uma revolução destinada a alterar substancialmente a estrutura da poesia vigente. Era revolução orientada pelo empenho principal de dilatar o nosso horizonte poético. Mesmo assim, não foi o simbolismo recebido pelo entendimento, mas pela incompreensão; não contou com aplausos, mas com hostilidades. Eram hostilidades e incompreensões decorrentes menos do rigor crítico que de uma forma de comodismo mental que nos estava conduzindo perigosamente para a estagnação conformada.

E essas incompreensões, não resta dúvida, conseguiram abalar o prestígio do simbolismo nos seus primeiros instantes brasileiros. As razões eram perfeitamente explicáveis. O parnasianismo se havia convertido num poder devidamente constituído. Estávamos em pleno reinado do positivismo. O fato de alguns simbolistas famosos serem egressos do parnasianismo dava à nova estética feição de dissidência parnasiana e comprometia o seu caráter renovador. Por outro lado, a ausência de ação pessoal, a incapacidade para se entenderem e se coordenarem como movimento unificado, entregava o destino do simbolismo no Brasil à sorte particular de cada um dos seus representantes. A tudo isto se aliava uma tendência que proliferou na crítica no fim do século XIX, e princípio deste: a tendência às comparações desabonadoras. Segundo elas, Cruz e Sousa seria um pasticho de Baudelaire, enquanto Alphonsus de Guimaraens, um Verlaine tropical. E só recentemente, ainda contra algumas resistências, a crítica brasileira, de um modo geral, corrigiu a sua posição frente ao simbolismo. É verdade que ainda existem ensaístas que se inclinam por identificar o simbolismo como "uma revolução malograda". É conclusão evidentemente subjetiva. Tão subjetiva quanto carente de consistência crítica e de sentido histórico. Talvez produto de uma "localização" imprópria ou de uma estrutura mental alienada. Sem contexto, sem geografia sequer, sem temporalidade.

O que faltou ao simbolismo brasileiro, isto sim, foi o triunfo imediato. Mas não é o triunfo imediato que consagra um movimento, ou um escritor particularmente. É antes a perspectiva histórica. Ela, distante de interferências efetivas, sabe, com mais exatidão e mais justiça, repelir o falso e projetar o legítimo, confirmar ou retificar os valores. Ela assim procedeu com respeito a Cruz e Sousa.

Mas não estranho as incompreensões que têm cercado o simbolismo brasileiro. Dirigidos pelas grandes inquietações filosóficas, científicas e sociais da época, os simbolistas modificaram radicalmente a nossa concepção do fenômeno literário. Ergueram eles uma filosofia do inconsciente contra o positivismo dominante. O simbolismo procurou, ostensivamente, reagir ao espírito positivista em todas as suas repercussões morais, sociais e artísticas. Lançou-se, inclusive, a favor da noção do mistério que o positivismo buscou, a todo custo, destruir. Era comportamento mais romântico que clássico, mais oriental que ocidental. E não foi sem motivo que as artes tanto chinesa quanto japonesa exerceram

marcada influência na França do *fin de siécle:* na pintura dos impressionistas como na poesia do próprio Mallarmé.

Além do mais, substituindo os elementos conceituais pelos componentes sensório-afetivos do verso, projetando uma poética além da lógica, e especialmente interessado no valor sonoro da palavra, o simbolismo violentava de maneira considerável a estrutura do discurso tradicional. A comunicação passava a se efetuar através de sugestões fonéticas, imagísticas, de correspondências sinestésicas e de diversas outras conexões sensoriais. Eram os únicos meios possíveis de traduzir o *mal* do fim do século, a angústia, o pessimismo, a falta de vontade de viver: eram os instrumentos de eficácia real para a expressão do subconsciente. Os simbolistas foram os primeiros a viverem a poesia como fato existencial, na mais típica das oposições ao parnasianismo, que continuava essencialista.

Não podemos negar que o nosso simbolismo foi movimento de importação. Que transpôs sem dificuldades as alfândegas francesas e lusitanas. Daí a expressão aleatória que não raro conturba a sua fisionomia. Daí as tendências alienantes. Daí que se estenda a todos os simbolistas, indistintamente, o rótulo de continuadores sem originalidade dos seus companheiros europeus. Mas é conclusão apressada. Inconsistente.

E quando penso no que esse simbolismo brasileiro teve de próprio, de singular, de especificamente brasileiro, lembro-me imediatamente do poeta Cruz e Sousa. Desde os primeiros instantes, sua caminhada literária dirigiu-se no sentido de uma elaboração estilística autárquica, já que informada por uma cosmovisão onde elementos, devemos dizer, viscerais comandavam o seu comportamento.

Não é preciso nenhum esforço maior, ou nenhuma argúcia excepcional, para se constatar um processo dialético todo ele orientado em direção a uma síntese pessoal, nacional. Em Cruz e Sousa está a nota brasileira de um movimento que foi eminentemente francês. O que por si só bastaria para afastá-lo dos seus companheiros franceses, tão imitados ou decalcados no Brasil.

O simbolismo trazia consigo uma tese européia. Melhor dito: francesa. Foi movimento que não fizemos; recebemos pronto. Com seu aparato e sua indumentária franceses. Muitas vezes de um francês lusitanizado, ao estilo Eugênio de Castro, mas nem por isso não-francês. Diante dela levantou-se uma como antítese brasileira. Levantou-se Cruz e Sousa. Com sua condição de negro e de brasileiro. Antes de negro e depois de brasileiro. Não

éramos ainda o país etnicamente integrado que somos hoje. O negro era antes negro que brasileiro. Hoje é ele mais brasileiro que negro. Condicionado pela sua "circunstância", pela sua "negritude", pela sua condição de "emparedado", Cruz e Sousa foi modelando a sua síntese. Que ele se sentia agredido por inexplicável delimitação étnica subsistente, não se pode negar. Que possuía plena consciência da origem última e profunda dessa discriminação, testemunham as suas palavras num instante de revolta:

> Artista! pode lá isso ser se tu és d'África, tórrida e bárbara, devorada insaciavelmente pelo deserto, tumultuando de matas bravias, arrastada sangrando no lodo das Civilizações despóticas, torvamente amamentada com o leite amargo e venenoso da Angústia!

Qual, então, a sua resposta diante de tudo isto? Teve ele duas reações. Uma coletiva, de natureza política, refletida no seu combate abolicionista. E outra individual, literária, inscrita na sua composição artística, ansiosa de revide:

> Ó Formas alvas, brancas, Formas claras
> de luares, de neves, de neblinas!...
> Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas...
> Incensos dos turíbulos das aras...

A Arte surgia como refúgio, como *resposta* ao *repto* social, como possibilidade de ascensão, de conquista do Absoluto. Cruz e Sousa desejava-se um Iniciado, um Iluminado, para penetrar superiormente no mistério das coisas e do mundo. Ao lado do platonismo adquirido por intermédio da sua herança francesa, mobilizava ele o seu vitalismo congênito. Por isso somente poderá compreendê-lo em toda amplitude aquele que procure entendê-lo enquanto simbolista *brasileiro*.

Analisando a estrutura poemática de Cruz e Sousa, encontraremos logo uma multiplicidade de planos adstritos, onde será fácil identificar sobrevivências especialmente parnasianas e românticas. Dos parnasianos conservava a disposição métrica, o apego por formas fixas como o soneto, a indiferença pelo versolibrismo simbolista. Dos românticos preservava o dramatismo e a capacidade de interpretar a paixão. Esse sincretismo, aliás, não deve ser observado senão como sintonia de brasilidade. Daí que insista no caráter eminentemente brasileiro do seu simbolismo.

Foi simbolista sem deixar de ser brasileiro. Não renunciou à sua brasilidade para entregar-se de corpo e alma a esquemas e dogmas que nos chegavam devidamente manipulados. Tampouco traiu o simbolismo. Fez o seu simbolismo. Simbolista é o seu dicionário e o valor expressivo que, nas suas mãos, os vocábulos adquirem. Valor absorventemente sensorial. Porque "as palavras, como têm colorido e som, têm, do mesmo modo, sabor", estava ele convencido. E convencido de que essa comunicação sensorial abrangia um campo bastante mais extenso que o limitado recinto do conceitual. Por isso também os seus neologismos obedeciam a essa necessidade suprema de fabricar sensações e não de elaborar conceitos. Foi o tratamento do verso, a submissão às coações parnasianas, que mais comprometeram o sentido renovador do simbolismo no Brasil. Os nossos simbolistas mais importantes seguiram o manual de versificação verlainiano: mostraram-se pouco propensos ao verso livre. Os simbolistas menores se adiantaram nesse aspecto. Cruz e Sousa, porém, teve a seu favor a ampla e variada utilização do poema em prosa. Mais: a extraordinária variação interna, que arrancava a sua versificação monométrica do âmbito restrito do decassílabo. E sustentado por diferentes apoios fonéticos, rimas, aliterações, assonâncias, cognatismos, Cruz e Sousa instala no seio do simbolismo brasileiro estranha e operante máquina de sonoridades. Uma força como que wagneriana dilatava as possibilidades musicais do idioma e do verso. Cruz e Sousa, como Mallarmé, como Joyce, inaugura o que David Hayman chama de "estilística da sugestão". É neste sentido que igualmente se movimenta todo o seu aparelho imagístico. A comparação, a metáfora, o símbolo, o mito não devem procurar representar o objeto, mas sugerir. É esta a palavra de ordem. A coisa sugerida comparece com uma carga sensorial que não possuirá o objeto representado. O que explica a freqüência com que o poeta se vale das correspondências sinestésicas, quer por "associação", quer por "analogia", e das demais conexões sensoriais. No seu laboratório poético todo esforço é empregado para extrair um resultado sugestivo e, porque sugestivo, eficaz esteticamente, da estrutura poemática.

E essa estrutura poemática, convém que se advirta, funciona em íntima harmonia com o repertório de temas que constitui o universo vário do poeta Cruz e Sousa. Esse repertório temático se articula ao longo do que chamaria a jurisdição do amor, da morte e do emparedado. O tema do emparedado situa-se, inclusive metafisicamente, entre o tema do amor e o tema da morte. Em torno

de cada um deles forma-se uma constelação subsidiária de subtemas, com eles inter-relacionados e refletidos naquelas palavras-chave a que se refere Pierre Guiraud. "Vida", "ternura", "piedade", "fecundidade", "sol", "luz" são componentes da constelação do Amor. Do mesmo modo que "noite", "inferno", "solidão", "infinito", "luto", "treva" compõem a grave temática da Morte. Note-se, no capítulo referente às heroínas amorosas de Cruz e Sousa, a mulher negra louvada enquanto mulher negra, sem distorções, sem deformações. E no tema da Morte, no seu subsolo, encontra-se a própria medida metafísica do poeta catarinense. No tema do "emparedado", nele está o condicionamento social da sua poética. Este tema, que vem da longínqua literatura árabe e reponta ostensivamente na Idade Média, reaparece em Cruz e Sousa com uma conotação nitidamente pessoal. Antes falava-se de pessoas ou coisas emparedadas, ilhadas. Poe escreveu admiráveis páginas sobre um gato emparedado. Em Cruz e Sousa não: é ele, é o poeta, o *emparedado* — "emparedado dentro do teu sonho". E por razões subterrâneas que terminam por modelar a sua própria visão do mundo. O "Emparedado", testemunho violentamente trágico com que encerra o seu volume de prosa poética intitulado *Evocações,* reproduz com fidelidade toda a sua revolta lúcida.

É necessário que se faça aqui uma observação sobre o poema em prosa na obra de Cruz e Sousa. No autor de *Faróis,* o processo de mentação poética é o mesmo na prosa que na poesia. Acredito até que incorrerá em grave falta qualquer método de aferição crítica que principie por separar poesia e prosa num processo de elaboração estilística como o de Cruz e Sousa, onde estão elas tão intimamente unidas, conectadas, inter-relacionadas. E não foi sem razão que, ao iniciar a sua marcha contra a retórica estabelecida, ele o fazia com a publicação simultânea de *Missal,* volume de prosa, e *Broquéis,* de poesia. São ambos de 1893, e assinalam definitivamente a instauração do simbolismo no Brasil. Saliente-se ainda tratar-se de prosa estruturalmente antiprosaica. Como o foi a de Baudelaire, e como o é a de Saint-John Perse. Cruz e Sousa é fundamentalmente antidescritivo (eu não me refiro, está claro, ao ângulo interiorizado da descrição). Sua preocupação real é a de erguer situações poéticas convincentes.

A obra de Cruz e Sousa revela ainda o poeta confessional, na medida em que expressa um drama pessoal. Apaixonado drama. Porque habitado daquela paixão romântica que freqüen-

ta a poesia de Baudelaire, a pintura de Delacroix ou a música de Schuman. Por isto é Cruz e Sousa um poeta dramático. Eu diria que é ele mais que um poeta dramático. O drama é ação humana. Ele é um poeta trágico. O trágico é o último e mais completo estágio do dramático. Há nele transcendência. O poeta trágico, o artista trágico — eu me lembro neste momento de Goya — apresenta o homem diante da infinitude. Situa-se dentro de toda a vasta problemática da condição humana.

Explica-se, portanto, a amplitude metafísica da sua cosmovisão. Essa metafísica, aliás, não está apoiada em categorias abstratas. Mesmo quando Cruz e Sousa rejeita o mundo exterior e se interioriza, ele silenciosamente repele, tacitamente denuncia esse mundo exterior. Não era um ilhéu conformado. Ele se esforça, luta à sua maneira, por transpor o muro, a parede que arbitrariamente lhe sonega a liberdade. Não era aquele homem "inclinado sobre si mesmo, como Narciso", que Sartre identificou em Baudelaire. E, quando se inclinava sobre si mesmo, o fazia para meditar sobre a sua circunstância, que o rechaçava, que o agredia. Suas permanentes tentativas de transpor a muralha mostram que não estava, como Baudelaire, "demasiado aderido a si mesmo".

Cruz e Sousa era, por motivos vários, um ansioso de liberdade. Foi assim que imaginou na arte a possível liberdade, o meio de vencer a luta, de sair da ilha, de derrubar a parede. Daí que a sua cosmovisão esteja tão condicionada pela sua cotidianeidade, por elementos contextuais de natureza existencial. Essa nota circunstancial é profundamente individualizadora da sua arte. A circunstância foi a sua perdição e a sua salvação como artista.

Negro sem mescla, filho de escravos, Cruz e Sousa teve, porém, educação aprimoradora das suas naturais aptidões artísticas. Cedo, no entanto, entra em contato com uma sociedade que o indiferencia, quando não o repele. Sente-se um acossado. Vê-se agredido por toda uma delimitação cromática sobrevivente e atuante. Delimitação que se levanta diante dele como um muro, como uma parede de impossível transposição. Que se apropria dele, que o imobiliza, que o transforma num ser demissionário: um *emparedado*. E da condição de emparedado, da dor do emparedado, nasce a substância trágica com que ele reagirá. Ainda há pouco chamei a atenção, no meu *África: Colonos e Cúmplices*, para o que me parecia ser a primeira manifestação poética da negritude de categoria universal. A negritude como projeção

da alma negra em estado de revolta. Encontro em Cruz e Sousa o antecessor distante dos Léopold Sedar Senghor, dos Nicolás Guillén, dos Aimé Cesaire. Um antecessor sem dúvida mais trágico.

O *emparedado* empunha a sua arte como revide. E o faz de modo trágico. Convence-se de que o simbolismo poderá ser inclusive o instrumento da sua *resposta* ao *repto* social. Era o simbolismo a possibilidade de ascensão. O caminho da Originalidade e da Iluminação. E realmente o foi. Por intermédio dele, de um instante poético dos mais altos de toda a nossa história literária, Cruz e Sousa se fez conquistador do Absoluto.

In *Anuário da Literatura Brasileira,* Rio de Janeiro, 1961.

Cruz e Sousa, Poesia e Centenário

Sílvio Castro

a Afrânio Coutinho
a Eduardo Portella

O CENTENÁRIO de nascimento de Cruz e Sousa serve para a comemoração não só de uma etapa de determinada existência individual, mas igualmente para o levantamento da transformação mais substancial por que passou a poesia brasileira, em sua evolução estética.

Em Cruz e Sousa encontramos a origem de um novo tempo poético brasileiro. Ultrapassando a fase germinativa da poesia horizontal, caracterizada pela fórmula conceitual do verso — ou se não totalmente e sempre conceitual, rigidamente lógico-formal —, o poeta encaminha-se para a renovação da sintaxe poética, servindo-se da palavra e não da oração, apegando-se à linguagem sugestiva, contra o conceito rígido, elidindo sujeito, verbo e objeto, no enlouquecimento que vem dar a sua admirável e nova forma poética.

Se os neoclássicos ou árcades do século XVIII, principalmente em Minas Gerais, trazem-nos significativo amadurecimento de temática, de realização do poema, este mesmo poema

continua com aquela língua portuguesa clássica e nobre, amadurecida e estabilizada, mas-e-por isso sem autenticidade e correspondência com a vida do poeta e de seu meio ambiente. Será a formação lingüística clássica que fará com que o primeiro estágio vigoroso da evolução poética do artista brasileiro se mantenha num plano de poesia fria, formal e rígida. No mais consciente plano de linguagem conceitual.

Veja-se a exemplificação:

Este é o rio, a montanha é esta,
Estes os troncos, estes os rochedos,
São estes ainda os mesmos arvoredos;
Esta é a mesma rústica floresta.

Tudo cheio de horror se manifesta,
Rio, montanha, troncos e penedos;
Que de amor nos suavíssimos enredos
Foi cena alegre, e uma é já funesta.

Oh quam lembrado estou de haver subido
Aquele monte, e às vezes, que baixando
Deixei do pranto o vale umedecido!

Tudo me está a memória retratando;
Que da mesma saudade o infame ruído
Vem as mortas espécies despertando[1].

A revolução romântica, valiosa em tantas direções, não terá condições suficientes para quebrar e revolucionar a linguagem poética. Se encontrarmos um novo poema, fruto da conquista romântica, ele não é novo pelo surgimento de uma outra e moderna linguagem. As construções lingüísticas se alteram, as semânticas sofrem variações; no entanto, quanto ao sentido da linguagem poética, da direção dessa linguagem, nada se modifica. O conceito ainda se mantém como referência. Talvez não tanto como no movimento anterior. Já podemos encontrar uma atmosfera poética diferente. Mais emocional que intelectual. Entretanto, ainda neste emocional vigora o sentido lógico de linguagem, dando o resultado do narrativo no poema.

[1] Cláudio Manuel da Costa. *Obras Poéticas*, Rio de Janeiro, 1903.

Exemplificando:

Pálida, à luz da lâmpada sombria,
Sobre o leito de flores reclinada,
Como a lua por noite embalsamada,
Entre as nuvens de amor ela dormia!

Era a virgem do mar! na escuna fria
Pela maré das águas embalada!
Era um anjo entre nuvens d'alvorada
Que em sonhos se banhava e se esquecia!

Era mais bela!! o seio palpitando...
Negros olhos as pálpebras abrindo...
Formas nuas no leito resvalando...

Não te rias de mim, meu anjo lindo!
Por ti — as noites eu velei chorando,
Por ti — nos sonhos morrerei sorrindo[2]!

No parnasianismo, as conquistas românticas se perdem, e o verbo conceitual, muito próximo da prosa, da linguagem formal da prosa, ganha predominância. É o grande momento da logicidade dos elementos sintáticos dos versos e do poema. A poesia chega à inteligência, e o conceito predomina acintosa e berrantemente, atingindo até mesmo ao prosaísmo das definições, em orações de ordenação lógica.

Como se vê em exemplo específico e clássico do movimento:

O musgo mais sedoso, a úsnea mais leve
Trouxe de longe o alegre passarinho,
E um dia inteiro ao sol paciente esteve
Com o destro bico a arquitetar o ninho.

Da paina os vagos flocos cor de neve
Colhe e por dentro o alfombra com carinho;
E armado, pronto, enfim, suspenso, em breve,
Ei-lo balouça à beira do caminho.

[2] Álvares de Azevedo. *Obras Completas*, Editora Nacional, São Paulo, 1942.

E a ave sobre ele as asas multicores
Estende, e sonha. Sonha que o áureo pólen
E o néctar suga às mais brilhantes flores;

Sonha... Porém de súbito a violento
Abalo acorda. Em torno as folhas bolem...
É o vento! E o ninho lhe arrebata o vento[3].

Em 1893 com a publicação de dois livros de poesia, *Broquéis* e *Missal*, sendo que este traz as grandes contribuições para o poema em prosa brasileiro, Cruz e Sousa violenta a estrutura do poema convencional, vigente desde os árcades.

Sua contribuição, então, é radical e revolucionária. Repele o conceito e a logicidade, mutilando o encadeamento sintático e abandonado as soluções clássicas, que antes serviam à prosa que à poesia. O poema recebe um novo vigor nascido da consciência revolucionária em poesia que a compreende como um fenômeno sem ordem lógica, e a toma a partir do absurdo contido na palavra isolada. Do encontro das palavras sem semântica, aprioristicamente considerada, surge o verso. O verso é novo porque resultou de palavras que não estavam antecoladas e antecipadas ao verso. O verso torna-se contemporâneo das palavras, e com isso se mostra novo. Novo no sentido de não necessitar de uma inteligência formal para sua apreensão, e por esta mesma inteligência não ser movimentada por uma fisionomia formal do verso. O verso não tem mais a fisionomia estrita tão vigente e que resultava da ordenação rígida e fria dos termos do verso. Agora, o verso criado por Cruz e Sousa mostra uma nova inteligência para o fenômeno poético, e o poema se faz com palavras que as mais das vezes se elidem. Mas, por sabedoria poética, o poeta cria o poema de tais elementos. Elementos absolutamente absurdos se os considerarmos pela norma da linguagem formal, mas perfeitos se criticados e recebidos em razão da compreensão estética para o fenômeno da linguagem cabível na criação poética.

Cruz e Sousa quebra a horizontalidade do verso brasileiro. Rompe com um mesmismo centenário, e leva o poema à sua verdadeira direção do emprego da linguagem ilógica e sugestiva, sem conceitos e comparações estreitas. Sem definições. Dá, finalmente, ao nosso verso a linguagem boa para a poesia.

[3] Alberto de Oliveira. *Poesias*, Garnier, Rio de Janeiro, 1912.

Seu ponto de partida para a revolucionária convicção poética é a audácia de uma disponibilidade em face da sensibilidade poética. Audácia que não teme posições loucas, e que as aceita e elege como convincentes regras de criação. Assim disponível diante do mundo e das palavras, o poeta está pronto para todos os impossíveis, e os versos nascem de tais impossíveis. Sem vacilação, sem qualquer posição cínica para com os seus elementos de trabalho: mundo e palavras. Disponibilidade serena e consciente. Diante do mundo, mesmo desventuradamente diante do mundo, amargamente e gementemente diante do mundo, sempre nas condições de ternura para com o mundo. Diante das palavras, placidamente diante das palavras, sempre pronto a utilizar a mais absurda, ou criá-la.

Assim como "O Assinalado":

Tu és o louco da imortal loucura,
O louco da loucura mais suprema,
A terra é sempre a tua negra algema,
Prende-te nela a extrema desventura.

Mas essa mesma algema de amargura,
Mas essa mesma desventura extrema
Faz que tu'alma suplicando gema
E rebente em estrelas de ternura.

Tu és o poeta, o grande Assinalado
Que povoas o mundo despovoado
De belezas eternas, pouco a pouco

Na Natureza prodigiosa e rica
Toda a audácia dos nervos justifica
Os teus espasmos imortais de louco[4]!

A importância dessas renovações para a cultura brasileira é de excepcional valor. Temos no marco de 1893 o ponto fronteiriço de dois mundos-momentos, inconsciente e consciente, na evolução de nossa mentalidade poética. Dá-se, naquela hora, a transferência de um plano de desconhecimento dos fatos estéticos (e, por conseqüência, dos não positivos resultados nascidos de tal desconhecimento), para o domínio e sabedoria da realidade do

[4] Cruz e Sousa. *Poesias Completas*. Org. Andrade Muricy, Rio de Janeiro, INL, 1945.

poema. Os poetas já, a partir de então, se encaminham verdadeiramente para a sua natureza própria e específica. Fato que leva à plena maturidade de criação em poesia no Brasil.

Cruz e Sousa alcança tal resultado debaixo de verdadeiras transformações de mentalidade. Ainda que mantendo ilusoriamente formas poéticas anteriores (e ele é admirável no domínio da velha forma do soneto), mesmo em tais formas conservadoras, ele transforma e revoluciona. Seus sonetos têm apenas a arquitetura dos sonetos árcades ou parnasianos, não citando as ocasionais incidências da forma nos românticos. Seu decassílabo aparentemente o usual, apenas tem a ver com o decassílabo pétreo dos parnasianos naquilo em que versos constantes de 10 sílabas se confundem ou parelham. O que importa está na linguagem nova, na expressão nova. Os sonetos não parecem com os antepassados, pois seus 14 versos explodem em criações inusuais para a língua literária brasileira. São outros substantivos, outros adjetivos, outros verbos, outros adjetivos-substantivos, outros substantivos-adjetivos:

Desencadeou a ventania rouca
Surda, tremenda, desvairada, louca,
Que tu'alma abalou de lado a lado[5].

Velhas chagas do sol, ensangüentadas chagas
De ocasos purpurais de atroz melancolia[6].

Ah! basta encher, eternamente basta
Encher, encher toda esta Esfera vasta
Em convulsão do teu soluço aflito[7]!

Florescimentos e florescimentos[8]!

Prende, arrebata, enleva, atrai, consola[9].

Mundo de peste, de sangrenta fúria
E de flores leprosas de luxúria
De flores negras, infernais, medonhas[10].

5 *Ibidem*, v. II, p. 2.
6 *Ibidem*, p. 8.
7 *Ibidem*, p. 10.
8 *Ibidem*, p. 11.
9 *Ibidem*, p. 31.
10 *Ibidem*, p. 64.

É um grito infernal de atroz luxúria
Dor de danados, dor de Chaos que almeja,
A toda alma serena que viceja,
Só fúria, fúria, fúria, fúria, fúria[11]!

As inovações de linguagem que, já na forma algo rígida do soneto, mostram-se tão convincentes, encontram afirmação maior nos poemas em prosa. Cruz e Sousa leva o poema em prosa para uma expressão correspondente verdadeiramente ao "poema". A sua sintaxe não tem a ver com a prosa, mas se dirige para a poesia-linguagem. As execuções de *Missal,* principalmente, e *Evocações* revelam um poeta que não necessita mais dos limites do verso. A "prosa" é violentada pela natureza do poeta e, através de elementos de linguagem, com alicerces principalmente na individualização da palavra, chega-se ao poema. Não é o poema em prosa de linguagem trivial, de conceitos retos e formais, nem o poema em prosa de pura sugestão poética, com divórcio da questão de linguagem poética. Cruz e Sousa faz os seus poemas em prosa com a mesma estrutura lingüística dos versos, e desses os poemas em prosa não têm apenas e tão-somente os elementos intrínsecos externos.

A contribuição de Cruz e Sousa para a poesia brasileira e a sua posição na vida nacional têm marcantes notas de importância para toda nossa realidade cultural. Mais do que isso (se fosse possível dissociar os dois conceitos), para nossa nacionalidade.

Cinco anos apenas depois da abolição da escravatura no Brasil, em 1893, é um poeta brasileiro negro que altera a direção de nossa cultura. Cruz e Sousa é um poeta, é um poeta negro, é um poeta brasileiro e é um poeta brasileiro negro. As condições ambientais aparecendo propícias para que surgisse assim um poeta de cor negra, pouco após a abolição da escravatura, um poeta com uma formação cultural madura, alimentando a hereditária propensão estética, e tais condições ambientais permitindo o surgimento de um inovador cultural, isto é o mais admirável sintoma da tendência e predisposição brasileiras para uma democracia racial.

Cruz e Sousa torna-se, pela importância de sua poesia e pelo sentido de sua estatura cultural, o bom símbolo da aptidão bra-

[11] *Ibidem*, p. 68.

sileira para o universalismo, e se coloca como um traço perfeito de tradução do espírito nacional em procura de soluções humanas e gerais, sem qualquer vinculação com angústias nascidas dos conflitos entre indivíduos por seus valores mais externos. É o poeta negro que, saído sem mescla da raça escravizada, propõe e implanta uma nova visão cultural para o seu país e para todas as classes, raças e opiniões deste país. Elevando-se, da raça antes escravizada (elevação aceita universalmente por seu grupo social), à condição de poeta nacional e representante de toda a cultura brasileira nova. Com isso, derrubando todos os possíveis existentes ou sobreviventes falsos valores sociais.

É nesta revolução e nesta aceitação de valor pelo valor que principia o processo de estabilização cultural do Brasil. Por isso, pela consciência da existência vigorosa e prodigiosa da obra e da personalidade do poeta catarinense, que não seria ir muito longe se disséssemos que a comemoração do centenário de nascimento de Cruz e Sousa, neste 1961, leva-nos igualmente à comemoração do centenário da causa próxima do fenômeno de estabilização da cultura brasileira.

In *Cadernos Brasileiros,* Rio de Janeiro, 1961.

O Cisne Negro

Wilson Martins

A HISTÓRIA crítica de Cruz e Sousa é um pouco comtiana: da "idade teológica" em que, nas catacumbas, Nestor Vítor, rodeado de meia dúzia de fiéis, celebrava missas pascais, movido pelo sentimento literário, mas também pelo sentimento, diante da pessoa e da obra do Deus Vivo e do Deus Morto, passando pela "idade metafísica" em que *Missal* e *Broquéis* eram, não livros, mas Livros Santos, guardando uma tradição que se perdia e se burocratizava, chegamos, afinal, à "idade positiva", inaugurada pela "edição do Centenário" e na qual os jovens críticos sem imaginação, munidos de poderosos instrumentos ópticos, lerão o poeta do Laboratório de Pesquisas Audiovisuais. O Sr. Andrade Muricy, que a organizou com a sua delicada sensibilidade e a sua insondável ciência simbolista, pertence, em partes desiguais, a essas três épocas: ele poderia ser visto como o São Paulo da religião cruciana, encarregado de pregá-lo *"ad gentiles"*, mas não repugnando, quando necessário, em aproveitar-se dos templos já construídos "aos deuses desconhecidos". Isso significa que ele herdou o misticismo da Capela Simbolista sem rejeitar totalmente as contaminações dos novos tempos, digamos, as inclinações retóricas do helenismo. Com ele, com as suas grandes edições históricas, com o seu *Panorama do Simbolismo Brasileiro*, a

Fé revelada transforma-se em Igreja constituída, admitindo a Ciência Crítica com a mesma desconfiança, mas com a mesma argúcia, com que a Igreja admite a Ciência Evolucionista. Os documentos secretos que ele detinha e que fazem desta edição o primeiro texto completo da Obra de Cruz e Sousa estão, para o Culto Simbolista, como os manuscritos do Mar Morto para o Culto Católico: "a Bíblia tinha razão", poder-se-ia dizer também nesse caso — sem perceber que, em tal perspectiva, a Bíblia só pode ter razão na medida, justamente, em que deixa de ser Bíblia. Assim, escreve o Sr. Andrade Muricy, "pareceu-me não mais ser lícito ao depositário dos documentos integrantes daqueles arquivos retê-los na obscuridade, negá-los ao exame dos estudiosos do poeta catarinense e da poesia brasileira. Não protelar o lançamento duma edição tanto quanto possível total foi-se-me afirmando no espírito como imprescritível dever". Os Renan sucederão aos Bossuet; Cruz e Sousa será, de agora em diante, matéria de filologia. Acontece, apenas, que os tempos são outros e que, em nossos dias, a Filologia é objeto de misticismo, cultivada, igualmente, em ritos secretos, por meio de palavras cabalísticas e em nome de Padres infalíveis reunidos em Concílios; assim, longe de provocar apostasias rumorosas, pode-se prever que a integração de Cruz e Sousa nessa história profana que é a História Literária despertará, ao contrário, as mais lisonjeiras conversões.

A "edição do Centenário" destina-se, assim, a marcar uma data na bibliografia cruciana, não somente pela autoridade do seu organizador e pelos numerosos inéditos e dispersos que reúne, mas, também, por assinalar uma nítida mudança de gerações: "Eu e Tasso da Silveira", escreve o Sr. Andrade Muricy, "somos os últimos portadores diretos da tradição Cruz e Sousa-Nestor Vítor: Tasso, filho do nobre poeta de *Luar de Hinverno*, Silveira Neto, companheiro do poeta, e afilhado de batismo de outro grande amigo deste, Emiliano Perneta; eu, como ele, preso a Nestor Vítor por inalienáveis obrigações de profunda afetividade e de admiração. Entretanto, para realizar uma edição total, tinha eu de superar os escrúpulos manifestados por esse mesmo Nestor Vítor. Deixar de atender-lhe às reservas poderia atingir à memória do amigo exemplar a quem o Poeta Negro celebrou em termos arroubados na 'Canção Negra', de *Faróis*, e na suíte 'Pacto de Almas', de *Últimos Sonetos*. Aquelas exclusões obedeceram, é manifesto, a um movimento interior de fé absoluta na importância definitiva dos textos que publicava, *corpus* afirmativo, para sempre, tinha-o por certo, da genialidade dum poeta

brasileiro e das Américas, e único, até agora conhecido, a ter atingido tão decisiva importância representativa, dentre os de sua raça e de sua condição, negro puro que era, e filho de escravos." Bem compreendo o drama intelectual do Sr. Andrade Muricy, dilacerado entre essas duas fidelidades, a Cruz e Sousa e Nestor Vítor, por um lado, e, de outro lado, aos seus princípios críticos, que já são diferentes e de maior exigência. O problema, no caso, era o de arriscar-se a destruir uma ilusão — a ilusão da genialidade absoluta do poeta: "Não ignoro o perigo das edições completas. Autores há que não resistem a uma experiência desse gênero, sobretudo os conhecidos por duas ou três peças célebres. O critério numérico pode servir para reforçar o valor, no caso de as unidades poderem manter-se em níveis de realização entre si equivalentes. É essa circunstância que indicamos quando se torna possível reconhecer 'fôlego' ou 'fecundidade', no seu autor. Nas 'obras completas' há, muitas vezes, enorme amontoado de escórias: de produções indiferentes, repetidas, tateantes, hesitantes, ainda retidas num limbo de inadequação expressional. A espaços ou concentradas numa única área determinada, é que encontramos realizações supremas, ou, pelo menos, definidoras. Algum sectário do método crítico estatístico — o valor em termos aritméticos — negar-se-á até a reconhecer, no autor de somente algumas obras-primas, uma superioridade real".

Sem sacrificar a aritmética crítica, que o Sr. Andrade Muricy muito justamente ironiza, é inegável que a obra completa, em particular no caso de um poeta como Cruz e Sousa, em quem as condições, no ponto de partida, foram tão desfavoráveis, tende a diminuir, não o seu valor e a sua qualidade, mas a sua *significação* crítica. Sem ser grande admirador de *Missal*, acredito que *Broquéis*, uma boa parte de *Faróis*, e os *Últimos Sonetos* transmitiam do gênio de Cruz e Sousa uma impressão de grandeza que a parte agora recolhida (nomeadamente na prosa) só pode relativizar. Já é tempo de dizer-se, pois que a isso nos autoriza o caráter crítico desta edição, que o prosador em Cruz e Sousa é, com grande freqüência, medíocre e menos que medíocre (inclusive em *Missal*): nele, também, o nosso poema em prosa e a nossa prosa poética não atingiram culminâncias sensacionais. São precisamente as suas características de grande poeta que o desservem na prosa, mesmo admitindo, o que não faço, que o poema em prosa seja um gênero de existência possível. Bem entendido, a prosa de Cruz e Sousa tem um valor documentário de primeira importância para o conhecimento da sua psicologia, da sua ver-

dadeira natureza de artista e das suas concepções poéticas, mas isso não se confunde nem com a qualidade propriamente literária, nem com a realização artística. Da mesma forma, pode-se pensar que a leitura continuada de Cruz e Sousa revela, necessariamente, um certo número de "processos" ou de automatismos estilísticos que a leitura fragmentária não permite perceber. Assim, por exemplo, se tomarmos o verso: "Pompas e pompas, pompas soberanas", deparamos com um tipo de construção realmente admirável e característico; mas a impressão de grandeza cede lugar à nossa natural repugnância pela cavilha quando encontramos: "Montanhas e montanhas e montanhas", ou: "Ah! quanto sentimento! ah! quanto sentimento!" É, aliás, da mais estrita justiça observar que Cruz e Sousa será talvez o único poeta do mundo que fez da cavilha não um recurso de simples correção material do verso, mas a própria substância da poesia. A maior parte, se não a totalidade, do seu extraordinário poder envolvente e estupefaciente vem daí:

> Ó Cristos de ouro, de marfim, de prata,
> Cristos ideais, serenos, luminosos,
> ensangüentados Cristos dolorosos
> cuja cabeça a Dor e a Luz retrata (...)

ou então:

> Carnais, sejam carnais tantos desejos,
> carnais, sejam carnais tantos anseios (...)

É justamente por esse caminho que ele chega às suas admiráveis aliterações (observe-se, entre parênteses, que "Violões que Choram..." pertence aos *Faróis* e não, como poderíamos pensar à primeira vista, a *Broquéis).* Cruz e Sousa, poeta visual, como o define o Sr. Andrade Muricy, o que é verdadeiro por um lado, foi, também, um poeta para quem os valores visuais somente existiam enquanto poesia através de manifestações sonoras. Isso explica que, simbolista um pouco malgrado seu (o simbolismo de Cruz e Sousa foi-lhe imposto em boa medida pela crítica, é um simbolismo de intenção mais que de substância), ele tenha sido, a rigor, um parnasiano para quem o som existia. Se fosse exclusivamente ou essencialmente um visual, o poeta não poderia ter sido um simbolista: ele é simbolista precisamente por se mostrar sensível aos valores musicais do verso (paralelamente, os parnasianos

verdadeiramente grandes são aqueles que tendem para o simbolismo). É no uso da poesia como um ópio que Cruz e Sousa se distingue dos parnasianos, mesmo com sacrifício da perfeita coerência de idéias (que um parnasiano de estrita obediência coloca acima de tudo). Assim, nas famosas estrofes dos "violões":

> E sons noturnos, suspiradas mágoas,
> mágoas amargas e melancolias,
> no sussurro monótono das águas,
> noturnamente, entre ramagens frias.
>
> Vozes veladas, veludosas vozes,
> volúpias dos violões, vozes veladas,
> vagam nos velhos vórtices velozes
> dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas. (...)

Enfrentando o problema, ao que parece pela primeira vez, de maneira tão indecisa, observa o Sr. Andrade Muricy que, entre nós, foram poucos os simbolistas que podem ser chamados de ortodoxos: "Silveira Neto, principalmente, com o *Luar de Hinverno;* Tristão da Cunha, com *Torre de Marfim;* Dario Veloso; e ainda Eduardo Guimarães, Guerra Duval, Edgar Mata, Maranhão Sobrinho, Jonas da Silva, César de Castro e outros. Dos maiores, o nobre Alphonsus de Guimaraens guarda de sua imediata ascendência lusitana, e da sua adequação exemplar ao ambiente em que viveu, muito de arcadismo, em perfeita fusão com a sensibilidade decadentista". Ortodoxos, no simbolismo como em outras escolas, serão apenas os discípulos, nos quais a ortodoxia toma o lugar da genialidade. Nesse particular, sucumbe o Sr. Andrade Muricy a uma visão demasiadamente partidária da poesia quando afirma que a qualificação de parnasiano, dada a Cruz e Sousa, seria um "apodo". Ora, ele próprio reconhece, na página anterior, que, "até 1881, em pleno fastígio do parnasianismo, Cruz e Sousa ainda queria ser, como artista, parnasiano" e que "desses desencontros nunca se libertou por completo". Não se trata, por conseqüência, de diminuir o poeta no que quer que seja ao defini-lo, substancialmente como parnasiano. Ele o era não apenas pela prática exclusiva dos metros regulares, pelo amor das rimas ricas e pelas evidentes ambições literárias, mas, ainda, por tudo o que se poderia denominar a sua concepção da vida, os seus anseios aristocráticos, a consciência do próprio gênio, o ressentimento habilmente sufocado (e que alguns

inéditos e dispersos, agora recolhidos, desvendam). Mesmo a poesia, mesmo a genialidade, mesmo a elegância de vestuário e de maneiras foram a sua afirmação parnasiana diante da Vida: "Emparedado" está, desse ponto de vista, no centro da sua obra, tão discreta, aliás, e tão comedida (um soneto como "Eterno Sonho", rejeitado, de resto, pelo poeta entre os inéditos, constitui uma exceção marcante). Note-se que a teoria simbolista, importada com os seus modelos franceses, concorria, também, no mesmo sentido de aristocratização, assim como os seus aspectos perversos confluíam na tendência cruciana que faz um pouco de *Broquéis* as nossas "flores do mal" (mas, como tal, menos paradigmáticas que os poemas do *Eu*). Cruz e Sousa reconhecia expressamente Baudelaire entre os seus mestres, juntamente com Banville, Leconte de Lisle, Taine, Zola e Guerra Junqueiro. É impossível distinguir essas "fronteiras", como as chama o Sr. Andrade Muricy, tanto mais que, ideologicamente, o poeta pertenceria ao clã científico (Darwin e Haeckel, Schopenhauer e Spencer). "Poeta realista", como ele próprio se definiu, em 1883, a expressão só pode ser entendida no sentido que a essa altura possuía, isto é, poeta parnasiano. E, também, poeta de vanguarda, que, aceitando, mais tarde, a classificação de simbolista, ele revelará o desejo de continuar sendo. Menos, pois, do que uma acepção programática, o simbolismo tinha, para Cruz e Sousa, um sentido histórico, isto é, pragmático; serão os "minores" que, realizando uma poesia programática, poderão melhor enquadrar-se na ortodoxia da escola.

Essa maneira de ver é tanto mais plausível quanto ela conta com a adesão expressa do próprio poeta: "... as escolas! As escolas só ficam com os principais, com os chefes ou fundadores. Só os que conseguem marcar fundo a expressão de um sentimento e de uma forma, os que têm os arrebatamentos e alucinações do Sonho e que pairam fora das órbitas geralmente traçadas. Os mais são apenas satélites, reflexos pálidos, metidos numa compreensão restrita, como em escuros, lôbregos e estreitos corredores. Essas filiações, pois, desde que não há grandes asas desvairadas para plainar no alto, só amesquinham e vão aos poucos inoculando o espírito frívolo da moda nos que não possuem temperamento ingênito nem essa força de isolamento mental para criar sem sugestões diretas, imediatas..." Nessa página, como em algumas outras, Cruz e Sousa expõe a sua concepção do Poeta como "o assinalado", o "louco da imortal loucura", que já havia celebrado num dos seus mais admiráveis *Últimos Sonetos*. Simbolista e par-

nasiano, mas, também, nem simbolista nem parnasiano. Essas etiquetas servem como pontos de referência, mas não devem ser usadas como símbolos de exclusão, nem, é evidente, como signos de qualidade. Eis o ponto de partida para a exata apreciação crítica do poeta Cruz e Sousa.

In *O Estado de São Paulo,* São Paulo, 24 fev., 1962 (Suplemento Literário).

Cruz e Sousa ou o Carrasco de si Mesmo

Fernando Góes

Receio bastante que o reaparecimento de Cruz e Sousa, nestes dias tormentosos de guerra, venha acarretar para ele um número grande de críticas acerbas, ao mesmo tempo que uma nuvem densa e forte de incompreensões. Nuvem tão forte e tão densa como aquela que, quando da sua estréia, em 1893, procurou-lhe toldar a obra. E esse receio vem de que os versos de Cruz e Sousa não sintonizam, absolutamente, com a hora, com o momento.

Bem sei que a poesia verdadeira, a poesia que se preza, não tem momentos, nem hora. É de todos os instantes, de sempre. Mas o que eu quero dizer é que Cruz e Sousa não cantou, em seus poemas, nenhum daqueles temas que fizeram de Castro Alves um poeta tão amado, o nosso poeta social. Não cantou e, antes, conservou-se sempre com um desprezo, um ar distante nada simpático, longe daquilo que de há muito tem feito não só a glória dos conquistadores, mas a dos poetas também — a luta. Nesse sentido, vendo em Cruz e Sousa um abstencionista, um legítimo habitante da torre de marfim, que punha a arte acima da humanidade, nesse sentido é que o reaparecimento dele, nestes dias de tão trágicos sacrifícios, me inquieta por demais.

Mas porque falei em Castro Alves e no amor que todos lhe temos, abro aqui um parêntese para indagar se o que nos faz amá-lo tanto é mesmo a solidariedade por ele manifestada aos escravos, o seu sentimento carnal da liberdade, a campanha que desenvolveu contra um estado de coisas ignominioso, como era a escravidão, ou se, pelo contrário, o que nós amamos nele é a poesia, a poesia mesma, dominadora e visguenta, capaz de varar tudo, arrasar tudo, para afinal chegar, triunfante, o mais íntimo do ser mais bruto. Sim, porque antes de Castro Alves e mesmo depois dele, houve, entre nós, numerosos poetas que não só invectivaram a escravidão, como também a combateram e disseram mal da monarquia, cantando igualmente a "república, vôo ousado do homem feito condor".

Entretanto, apesar disso, estão esquecidos, não são lembrados por terem, com dignidade idêntica e com a mesma solidariedade, combatido o escravismo e defendido a liberdade. O que está certo, porque senão seria reconhecer que todo o cidadão que tivesse escrito versos sobre assuntos nobres e dignos, todo o cidadão que tivesse rimado poemas contra a escravidão e a monarquia, seria um grande poeta. Isso quer dizer, me parece claro, que o que existe de supremo na poesia de Castro Alves não é a defesa da liberdade, o combate à escravidão. Isso é o que existe de sublime, nela. Porque o que existe de supremo na poesia de Castro Alves é... a própria poesia.

Poesia que os outros, que como ele se bateram pelos mesmos ideais, não conseguiram transfundir nos versos que também escreveram com desassombro e altivez. E tanto isso é verdadeiro, que havendo quase unanimidade no reconhecimento de ser Castro Alves o nosso poeta maior, muita gente há que lhe prefere a parte dos versos líricos à outra. Não há dúvida que concordam ser o cantor das *Espumas Flutuantes* o grande poeta do Brasil. Mas não lhe concedem essa grandeza pelo fato de ter ele escrito as "Vozes d'África", o "Navio Negreiro", o "Adeus Meu Canto". Tudo isso é uma maravilha, está certo. Mas o que consideram mais maravilhoso ainda é a "Hebréia", "Boa Noite", "O Adeus de Teresa". Portanto, lírico, ou épico, sempre Castro Alves. Sempre a poesia de Castro Alves, liberta, independente do tema, é que é grande, é a preferida. Que de resto, seria mesquinho para a poesia — e para Castro Alves também — valorizá-la somente pelo tema que ela tratasse, e não pelo seu valor intrínseco. Daí, a conclusão que se impõe é a de que a missão dos poetas — se é que, como tudo na vida, os poetas também têm um dever a

cumprir, uma missão — é apenas a de nos dar poesia. Poesia e nada mais. Aliás, essa opinião já foi emitida antes de mim por muita gente.

Agora, explicada a razão da abertura deste parêntese que fecharei no próximo período, posso dizer que é desse ponto de vista, que julgo acertadíssimo, que Cruz e Sousa se impõe e se estabiliza como um dos grandes da poesia brasileira. Porque acima de tudo ele fez poesia, realizou poesia, produziu poesia da melhor, da mais alta, cumprindo, assim, seu dever de poeta.

Se, por um lado, Cruz e Sousa é um dos nossos artistas mais aristocráticos, mais arte-pela-arte, penso mesmo que o mais arte-pela-arte de todos, por outro, é preciso reconhecer que, dentro da torre de marfim onde viveu fechado, ele foi um dos maiores, senão o maior renovador que a nossa poesia já teve.

Numa época em que os coordenadores da crítica nacional, um José Veríssimo dizia para um poeta estreante: "Não creia que Mallarmé consiga jamais uma reputação de escritor em França", e um Araripe Júnior chamava de "publicações esotéricas" aos livros desse mesmo Mallarmé, que jamais conseguiria uma reputação de escritor... Cruz e Sousa já havia compreendido a importância que as realizações do autor do *L'Après midi d'un faune* encerravam para a poesia. Compreendeu e se insurgiu contra a poesia estática e formalista dos parnasianos, que já nesse tempo estava se transformando naqueles meros exercícios literários sobre temas dados — "O Canhão", "O Túmulo", "A Árvore", etc., que fizeram mais tarde o sucesso de um Luís Carlos e que Bilac consagraria, levando ao auge, nos sonetos da *Tarde*. Insurgiu-se — e ele, que já fora soldado de Leconte e de Heredia, e portanto conhecia, de cor e salteado, a artinha parnasiana, transformou a poesia naquela *"langue d'un état de crise"*, da definição. E Cruz e Sousa conseguiu isso com uma arte esplêndida, dando ao verso uma plasticidade admirável, uma musicalidade majestosa, às vezes por demais majestosa e grave de cantochão, mas sempre de uma beleza extraordinária, e se utilizando das palavras com um conhecimento esplêndido do valor delas no corpo do poema. Ele mesmo escreveu, uma vez, que "a palavra tem a sua anatomia; e é preciso uma rara percepção estética, uma nitidez visual, olfativa, palatal e acústica, apuradíssima, para a exatidão da cor, da forma e para a sensação do som e do sabor das palavras". Não era à toa, portanto, que as distribuía sabiamente pelos versos com uma sensibilidade agudíssima, a noção perfeita

que elas exerceriam como elemento de sugestão de um objeto ou de um estado psicológico.

Bem por isso, por reconhecer que Cruz e Sousa "introduziu em nossas letras aquele 'horror da forma concreta', de que o grande Goethe já se lastimava no fim do século XVIII", é que Ronald de Carvalho afirmou que havia nele a força de precursor, e Andrade Muricy, no volume que publicou sobre *A Nova Literatura Brasileira,* não hesitou em dizer que ele era "o maior poeta moderno do Brasil".

Mas tudo isso que ficou escrito aí em cima terá sido feito para... defender Cruz e Sousa? Estarei eu advogando simpatia e boa vontade para ele? Não. Longe de mim tal coisa. Advogado eu, réu Cruz e Sousa... Quem pensou nisso? Quando vivo, jamais Cruz e Sousa permitiu que alguém se apiedasse dele, defendendo-o ou tomando-o sob proteção. Seu orgulho e a consciência do mérito que possuía sempre o afastaram disso. E eu não quis, absolutamente, ao chamar atenção para o lugar que ele tem, de precursor da nossa literatura modernista, atenuar ou desculpá-lo, pela importância e simpatia que isso lhe traz, por ter morado, com tanto gosto, na torre de marfim. A vida que levou, vida dolorosa e trágica de verdadeiro emparedado, explica muitas das suas atitudes artísticas e mostra como, para ele, a arte foi um verdadeiro refúgio, o melhor dos abrigos, o maior dos compa-

Verso que me acompanhas no Perigo
Como lança preclara,
Que este peito defende do inimigo
Por estrada tão rara!

Ó meu verso, ó meu verso soluçante,
Meu segredo e meu guia,
Tem dó de mim lá no supremo instante
Da suprema agonia.

Não te esqueças de mim, meu verso insano,
Meu verso solitário,
Minha terra, meu céu, meu vasto oceano,
Meu templo, meu sacrário.

Embora o esquecimento vão dissolva
Tudo, sempre, no mundo,
Verso! que ao menos o meu ser se envolva,
No teu amor profundo!

Aquela frase muito conhecida, que diz, em síntese, ser a arte uma evasão se aplica admiravelmente a quem escreveu essas quadras.

Mas evasão de quê? De que Cruz e Sousa fugiu? Da vida? Mas, por que teria ele fugido da vida? Bem, agora é outra história. Só mesmo conhecendo-lhe a vida é que se fica sabendo de tudo.

Foi em Santa Catarina, na cidade de Desterro, que hoje se chama Florianópolis, que nasceu, em 1862, no dia 24 de novembro, João da Cruz e Sousa — que é esse o nome dele todo, filho de dois negros, Guilherme, mestre pedreiro, e Carolina, ambos escravos do Marechal Guilherme Xavier de Sousa (e por isso é que João da Cruz acrescentou Sousa ao nome dele). Ex-escravos porque o marechal alforriou todos os seus cativos, quando foi guerrear no Paraguai.

"Nascido sob os tetos aristocráticos e opulentos" do Marechal, informava Virgílio Várzea, que foi dos maiores amigos que o poeta teve na mocidade, Cruz e Sousa foi criado por aquele militar e sua mulher com muitos mimos, como se fosse mesmo um filho, já que o casal não tinha prole. Pôde, assim, Cruz e Sousa receber excelente educação primária e freqüentar o curso completo de humanidades, que realizou no Ateneu Provincial, então dirigido pelo Padre Mendes de Almeida, que lecionou ao poeta latim, inglês e grego, matérias nas quais se distinguiu bastante. A aula de francês estava confiada ao Professor João José de Rosas Ribeiro, pai de Oscar Rosas, outro dos melhores amigos e dos mais dedicados que Cruz e Sousa encontrou mais tarde, quando foi embora para o Rio de Janeiro.

Bem-criado e educado, aluno estimadíssimo dos seus mestres, Cruz e Sousa começou a fazer versos desde menino. Com oito anos já escrevia poesias que eram muito aplaudidas quando recitadas. E assim correu-lhe a infância feliz, tranqüila, sem preocupações.

A adolescência também foi assim, como os verdes anos, e ele passou-a no ambiente provinciano do Desterro. Virgílio Várzea, que conheceu Cruz e Sousa em 1882, quando ele estava com 20 anos, diz o seguinte:

"De um talhe *espiègle* e elegante, muito preocupado com sua pessoa, Cruz, como os pais não precisassem do seu auxílio para viver, gastava tudo o que ganhava nas lições particulares que

tinha, em trajes variados, finos e bem-feitos, pelo que andava sempre muito asseado e bem-vestido".

Agora, o mesmo Virgílio Várzea dá um retrato do poeta:

"Era um crioulo de compleição magra e estatura meã. Não obstante, tinha o rosto cheio e oval, de traços delicados, e de um conjunto atraente e simpático. Nos seus olhos, grandes e bonitos, havia um forte brilho intelectual e uma vaga expressão de tristeza e humildade".

Por esse tempo o jornalista catarinense Lopes Júnior, que herdara do pai um jornal, *O Despertador,* transformou-o num bissemanário moderno que passou a chamar-se *A Tribuna Popular,* confiando-o a um grupo de moços — Araújo Figueiredo, Horácio de Carvalho, Santos Lostado, Vítor Vasques, Virgílio Várzea e Cruz e Sousa. Esses moços, naturalistas e parnasianos, combatiam, com veemência e entusiasmo próprios da idade, os clássicos e românticos da terra, que viviam escrevendo versos lamurientos e acrósticos, e sobretudo, como dizia enfaticamente Virgílio Várzea, não correspondiam "às necessidades do século".

Os rapazes de *A Tribuna Popular* denominavam-se a si próprios "a guerrilha literária catarinense". E a gente mais lida do Desterro, que não os apreciava, apelidou-os de "os malucos da Nova Idéia".

O grupo adversário tinha por chefe Eduardo Pires, jornalista conceituado e admirado no Desterro, onde era tido por um "grande sábio catarinense".

A "Velha Escola", que era como os rapazes chamavam ao grupo de Eduardo Pires, ridicularizava os poetas e prosadores de *A Tribuna Popular,* redigida, "do princípio ao fim", por Vítor Vasques e Cruz e Sousa.

Nestor Vítor informa, na excelente "Introdução" que escreveu para a primeira edição das *Obras Completas* de Cruz e Sousa, que os chefes da "guerrilha" eram Virgílio Várzea e Cruz e Sousa. Entretanto, é o próprio Virgílio Várzea, nos artigos em que historia essa fase da vida literária de Santa Catarina, que dá Vítor Vasques — jovem muito lido, viajado e poeta de merecimento — como o mentor da "Nova Idéia". Naturalmente que Cruz e Sousa era um dos elementos de maior destaque, entre os da "Nova Idéia". Já nesse tempo era um fanático, um intransigente, "colocando a arte suprema da Escrita acima de todas as coisas da vida, não obstante as desventuras e ódios que lhe pudesse acarretar". E de todos era o mais violento, isso sim, ninguém o igualando, é ainda do depoimento de Virgílio Várzea que

estou colhendo estas informações, "no assalto às reputações literárias d'A Velha Escola, não só dali como talvez de todo o Brasil e do mundo, pois o fazia com um *entrain* e obsessão nunca vistos".

É desse tempo o jornal *Colombo,* que Cruz e Sousa e Virgílio Várzea publicaram no Desterro, e que no decenário da morte de Castro Alves dedicou-lhe um número especial.

Por esses anos de 82 e 83 andou Cruz e Sousa viajando com algumas companhias teatrais, que, passando pelo Desterro, o contratavam como ponto ou secretário, às vezes as duas coisas, simultaneamente. Com uma delas, a da atriz Julieta dos Santos, dirigida pelo ator Moreira de Vasconcelos, que também fazia suas poesias e se afeiçoou muito ao poeta, foi ele até o Rio Grande do Sul, e depois, na volta, percorreu todo o litoral do Brasil, indo até o Amazonas.

Conta Eduardo Vitorino que numa dessas viagens, estando Cruz e Sousa a bordo, sentado com o diretor da companhia e outros seus amigos no salão de refeições da primeira classe, alguns passageiros acharam de reclamar contra a presença daquele negro ali, no meio de todo o mundo. Moreira de Vasconcelos, grande amigo de Cruz e Sousa, tomou-lhe as dores e replicou: "Se os senhores que reclamam contra a presença do meu ilustre amigo não quiserem jantar aqui, podem jantar na coberta, por ser mais fresca a temperatura..."

Era o preconceito de cor que estava se fazendo sentir, e do qual tanto o poeta viria a sofrer, vítima dessa injustiça da ignorância e da má vontade que, com raras exceções, até hoje acompanha o negro em nossa terra.

Em 1883 é nomeado presidente de Santa Catarina o Dr. Francisco Luís da Gama Rosa, espírito aberto às idéias modernas. Homem culto, Gama Rosa era autor de livros já muito conhecidos, e mais tarde publicaria um volume sobre a *Biologia e Sociologia do Casamento,* cuja tradução francesa foi feita por Max Nordau.

O novo presidente chamou Virgílio Várzea para seu oficial de gabinete e demonstrou pela "guerrilha" a melhor boa vontade e simpatia. Assim, bafejados pelo poder oficial, "os malucos da Nova Idéia" viveram dias gloriosos, de grandes esperanças no futuro.

Mas o presidente amigo permanece no governo apenas um ano. Em 1883 deixa o cargo, não sem antes ter procurado amparar os seus jovens amigos.

O ano seguinte, de 85, é assinalado na vida do poeta pela publicação do seu primeiro livro, escrito de colaboração com Virgílio Várzea. Chama-se *Tropos e Fantasias,* e foi impresso ali mesmo no Desterro. Por não conhecer o volume, valho-me da opinião de Nestor Vítor. "Nada de melhor do que essas escassas páginas", escreve ele, "ainda sem cor segura, sem individualidade apreciável, sem rumo certo, meio querendo ser naturalista, meio infantis ou secas na realidade, para revelar quanto vinha sendo ainda difícil aos dois esforçados provincianos terem valor ponderável fora do âmbito provinciano."

Entretanto, Cruz e Sousa se dedicava ativamente às letras, pois que anunciava mais quatro livros — *Cambiantes,* de sonetos, *Cirrus e Nimbus* e *Coleiros e Gaturanos,* de versos, e *Jambos e Morangos,* de prosa.

Ainda em 1885 funda um jornal ilustrado, *O Moleque,* que conseguiu viver um ano. *O Moleque,* por causa mesmo desse seu título, trouxe ao poeta um sem-número de aborrecimentos. Todos que queriam atacar o diretor do jornal socorriam-se do título deste. A isso, porém, Cruz e Sousa revidava sempre com réplicas violentas.

No ano seguinte viaja para o Rio Grande do Sul, e parece que se dá bem por lá, pois que Nestor Vítor cita uma carta de Virgílio Várzea ao poeta, felicitando-o pelos "sucessos literários" por ele ali obtidos. É ainda Nestor Vítor quem se refere a uma carta de um editor de Pelotas a Cruz e Sousa, recusando-se a lhe publicar um livro de versos. Que livro seria esse?, indagava o autor de *A Crítica de Ontem.* Penso eu que os *Versos Modernos* ou as *Campesinas,* mencionadas por Virgílio Várzea, que muitos anos depois, em 1907, quando já haviam sido publicados os *Broquéis, Faróis* e os *Últimos Sonetos,* afirmou que os versos a serem reunidos naqueles volumes eram os melhores que Cruz e Sousa havia escrito em qualquer tempo.

Os poemas dessa fase, e que formariam as *Campesinas* e os *Versos Modernos,* em nada denunciam o simbolista futuro. São versos simples, simples de fatura e de inspiração, que revelam um parnasiano já dotado de boa forma e dominando facilmente o seu instrumento de expressão. Os poetas portugueses parece que o influenciaram muito, pois que escrevendo em Santa Catarina sobre gente e coisas do campo de lá, Cruz e Sousa fala em "ceifeiras", em "bizarras", chama a casa dos colonos de "a rude tenda construída", fala em "campos mondados". Mas é inegável que,

apesar do ligeiro sabor d'além-mar que muitos desses versos têm, são eles de uma beleza cativante:

Por entre campos de seara loura
De alegre sol puríssimo batidos,
Passam carros chiantes de lavoura
E raparigas sãs, de coloridos
Que é luz solar que as ilumina e doura
Lembram pomares e jardins floridos,
Por entre campos de seara loura.

A Natureza inteira reverdece
Pelos montes e vales e colinas;
E o luar que freme, anseia e resplandece,
Movido por aragens vespertinas,
Parece a alma dos tempos que floresce...
Enquanto que por prados e campinas
A Natureza inteira reverdece.

A paz das coisas desce sobre tudo!
E no verde sereno d'espessuras,
No doce e meigo e cândido veludo,
Tremem cintilações como armaduras
Ou como o aço brunido dum escudo;
Enquanto que das límpidas alturas
A paz das coisas desce sobre tudo!

Esse poema, "Nos Campos", prossegue, assim límpido, por mais quatro estrofes. E parece que já naquele tempo havia alemães nas lavouras do Desterro, porque em um dos sonetos das *Campesinas* o poeta fala numa

...rapariga tudesca
Que vem das serras viçosas.

Ao mesmo tempo em que escrevia os poemas puríssimos das Campesinas, Cruz e Sousa, "sempre inspirado e feliz caricaturista, endiabrado e perfeito no verso pilhérico e trocista, trazia a 'Velha Escola' acossada, flagelada e coberta de imenso ridículo".

Em 87 publica dois artigos de crítica. Um sobre a *Biologia e Sociologia do Casamento,* de Gama Rosa, então editada. Outro sobre um livro de Virgílio Várzea, *Miudezas.*

Estamos no ano de 87 e eu não disse ainda nada sobre as atividades abolicionistas do poeta... Nestor Vítor afirma que, com Virgílio Várzea, Cruz e Sousa foi quem iniciou o movimento abolicionista no Desterro. Mas a essa afirmativa não aduz prova alguma. Com grande pesar nada encontrei a respeito nas "Impressões de Província", de Virgílio Várzea, publicadas no *Correio da Manhã*, e que narram episódios e acontecimentos da "guerrilha", desde o seu início, em 1882, até 1889. Não encontrei nada a não ser aquele trecho, citado por Nestor Vítor, que diz o seguinte, referindo-se a Cruz e Sousa: "Tinha grande paixão pelas idéias humanitárias, e serviu-as sempre como um fanático, sem se poupar a sacrifícios, na tribuna, em praça pública, e principalmente no jornalismo". É bem possível, portanto, que na coleção de *A Tribuna Popular* se encontrem artigos ou versos do poeta sobre a causa dos escravos. Curioso, no entanto, que sendo voz geral, em todos os que escrevem sobre Cruz e Sousa, a afirmação de que ele combateu pela extinção do cativeiro, nenhum crítico tenha documentado tão importante fato. Ainda mais que nas obras publicadas de Cruz e Sousa, os dois livros de prosa e os três de poesia (não estou incluindo o *Tropos e Fantasias)*, não existe uma linha que demonstre ter ele participado da luta abolicionista. E o *Missal,* publicado em 93, encerra muitas composições escritas ainda na província, naqueles anos em que em todo o Brasil a campanha contra o escravismo ia acesa. Como, entretanto, de Cruz e Sousa não se coligiu ainda tudo o que ele deixou esparso em jornais ou revistas, e principalmente nada se conhece do seu epistolário, esse é um ponto que, felizmente, ainda não é um ponto morto.

Também não falei, até agora, nos amores do poeta. Será possível que até essa época ele não os teve? Não creio nisso, e acho que ninguém acreditará também. Mas desses anos na província, encontro somente uma página, nas *Evocações,* que indica alguma coisa. É no capítulo "Abrindo Féretros", quando Cruz e Sousa se refere a uma certa Ana, que Nestor Vítor informa ter sido uma moça "da família em cujo lar o poeta se criou, e que lhe tinha particular amizade". Falando dela, Cruz e Sousa se perde num emaranhado de frases, no meio das quais existem estas, bem poucas, mas que me parecem muito significativas:

"Ela foi quem primeiro me ergueu a fronte e as mãos para os sublimes Sacrifícios. Foi ela quem primeiro me ungiu com os seus cuidados cordiais. Foi ela quem me deu a comungar a hóstia da Vida com as suas mãos de amor. Ela arejou

a minh'alma, deu sol ao meu Desconhecido, deu luar de paz ao meu Sonho".

Terá sido Ana um "caso" do poeta? As linhas que transcrevi lá estão, nas *Evocações*. E repito: parecem-me muito significativas.

Estamos agora no ano da Abolição. Em junho, Cruz e Sousa segue para o Rio onde permanece até março do ano seguinte. Nestor Vítor, o maior, o melhor dos seus amigos, a quem devemos a publicação dos seus últimos livros, conhece-o nessa época, no Café de Londres, quando Oscar Rosas o estava apresentando a diversos rapazes que o admiravam pelos versos que alguns jornais lhe publicavam.

"Cruz e Sousa", escreve, "deu-me a impressão de um preto estrangeiro, moço, chegado recentemente de grandes viagens, bemposto, com uma pontazinha de insolência, que achei, contudo, antes simpática do que irritante, por vir-nos não sei que prestigioso fluido, não sei que vaga eletricidade de todo o seu ser.

Havia nele talvez um nervosismo secreto ao ver-se naquele vertiginoso ambiente, nervosismo que o levava, por contradição, a esse desembaraço já quase protetoral."

Essa sua primeira estada longa na capital não lhe servirá de nada. Ganha apenas a amizade leal de Oscar Rosas, que será sempre seu amigo. E nada mais. Volta para a província, mas se demora aí apenas uns meses. Em fins de 1890 dá um adeus ao Desterro e abandona Santa Catarina para sempre. Vai embora para o Rio. Estava com 28 anos e tinha mil ambições de glória na cabeça.

No entanto, desses anos que Cruz e Sousa viveu no Desterro, na sua província de Santa Catarina, viajando de um lado para outro, trabalhando ativamente na *A Tribuna Popular*, tomando parte saliente num movimento de renovação das letras, sofrendo do acanhamento do meio, que impunha às suas ambições uma série de limitações, ainda mais a ele, um negro, filho de outros negros que tinham sido escravos, desses anos, apesar de tudo, Cruz e Sousa não guardará recordações melancólicas. Referindo-se, mais tarde, a esses tempos, ele escreverá nas *Evocações*:

"Eu estava na mocidade, na plena e na fortalecente mocidade. Desabrochavam em mim perigosas e viçosas flores de delírio juvenil. Palácios de fadas eram as minhas noites. Palácios de fadas eram os meus dias. Uma saúde vital dava-me ações de intrepidez, envergaduras ousadas, fantasia e força e frescura ma-

terial de montanhês que vai galgando montanhas por alvoradas de ouro e aves.

Na paisagem da minha imaginação só havia cânticos e uma brancura purificadora envolvia as coisas na calma de leve e ingênua felicidade ridente".

Agora Cruz e Sousa está definitivamente no Rio. Trabalha numa redação, sai, trabalha em outra, sai, não pára em lugar nenhum. Alguns jornais divulgam trabalhos seus, em prosa e verso. Muitos poemas das *Campesinas* vão aparecer no *Novidades*, onde colabora com freqüência. Não é ainda um simbolista. O parnasianismo é que lhe caracteriza os versos desse tempo. Em um número de *Novidades*, de 1891, publica um poema, "Arte", que é uma profissão de fé parnasiana, à maneira da de Bilac:

Como eu vibro este verso, esgrimo e torço,
Tu, o poeta moderno, esgrime e torce;
Emprega apenas um pequeno esforço
Mas sem que nada a pura idéia force.

Para que saia vigoroso o verso,
Como organismo que palpita e vibra,
É mister um sistema altivo e terso
De nervos, sangue, e músculos e fibra.

Que o verso parta e gire como flecha
Que do alto do ar, aves, além, derruba;
E como um leão ruja feroz na brecha
Da Estrofe, alvorecendo a cauda e a juba.

O poema continua, por esse mesmo tom conselheiral, numa sucessão de quadras.

Por esses anos de 1891 e 92 é que ele começa a ler Verlaine, Villiers de L'Isle-Adam, Huysmans, o português João Barreira, cujos *Gouaches* o impressionaram muito, e, principalmente, Baudelaire, de quem colherá, nos *Petits poèmes en prose*, a epígrafe com que vai abrir os *Broquéis*, e para quem escreve, nas *Evocações*, um verdadeiro hino: "Charles, meu belo Charles voluptuoso e melancólico, meu Charles *nonchalant*, nevoento aquário de *spleen*, profeta muçulmano do Tédio, ó Baudelaire desolado, nostálgico e delicado! Onde está aquela rara, escrupulosa psicose de som, de cor, de aroma, de sensibilidade; a febre selvagem daqueles bravios e demoníacos cataclismos mentais; aquela infinita

e arrebatadora Nevrose, aquela espiritual doença que te enervava e dilacerava? (...)

Ah! se tu soubesses com que encanto ao mesmo tempo delicioso e terrível, inefável, eu gozo todas as tuas complexas, indefiníveis músicas; os teus asiáticos e letíficos aromas de ópio e de nardos; toda a mirra arábica, todo o incenso litúrgico e estonteante, todo o ouro régio tesourial dos teus Sonhos Magos, magníficentes e insatisfeitos; toda a tua frouxa morbidez, as doces preguiças aristocráticas e edênicas de decaído Arcanjo enrugado pelas Antiguidades da Dor, mas inacessível e poderoso, mergulhado no caos fundo das Cismas e de cuja Onisciência e Onipotência divinas partem ainda, excelsamente, todos os Dogmas, todos os Castigos e Perdões! (...)

Ó Baudelaire! Ó Baudelaire! Ó Baudelaire! Augusto e tenebroso Vencido! Inolvidável Fidalgo de sonhos de impreceríveis elixires! Soberano Exilado do Oriente e do Letes! Três vezes com dolência clamado pelas fanfarras plangentes e saudosas da minha Evocação! Agora que estás livre, purificado pela Morte, das argilas pecadoras, eu vejo sempre o teu Espírito errar, como veemente sensação luminosa, na Aleluia fúlgida dos Astros, nas pompas e chamas do Setentrião, talvez ainda sonhando, nos êxtases apaixonados do Sonho..."

Do parnasiano gritante que era, evolui para o simbolismo. Em breve, com o mesmo ardor que lutara contra os românticos do Desterro, combate, na Corte, os que oficiavam na capela de Leconte e de Heredia, de Banville e do divino Gautier. Ardor, só, não. Violência, principalmente. Porque os que não pensam como ele não passam de "ignorantes", "estúpidos", "impotentes imbecis".

A reação que encontra é fácil de perceber. Os "imbecis" eram Machado de Assis, Alberto de Oliveira, Bilac... donos, por assim dizer, da literatura do tempo. A campanha de ridículo movida contra Cruz e Sousa foi então dolorosa. Ainda mais que, sendo negro, os adversários procuram liquidá-lo pela barreira do preconceito de cor, que levantaram contra ele. Se se atentar bem nisso, no fato de ser Cruz e Sousa um negro a querer trazer à nossa literatura um processo artístico inteiramente contrário a tudo o que até então conhecíamos, e ainda mais, quando esse processo ainda não estava plenamente vitorioso no país em que se originara; se se atentar para isso, pode-se bem compreender a posição difícil do artista de *Faróis*. Difícil e ao mesmo tempo ousada e corajosa. Aliás, o fato de ele ser negro não foi o fator

mais importante, decisivo, que o fez viver à margem da literatura do seu tempo. Certamente que isso exerceu uma grande importância. Mas não tanta, me parece, como a que lhe têm atribuído. Nas *Evocações* há um trecho em que ele próprio insinua não ter sido a cor, a raça, o que o fazia ser negado, mas sim a arte, a "sua" arte. "Por mais desprezível que fosse esta procedência", diz ele, "ainda que eu viesse da salsugem do mar das raças, não seria tanta nem tamanha a minha atroz fatalidade do que tendo nascido dotado com os peregrinos dons intelectuais."

Silveira Neto, que teve "o belo prazer de sua convivência por algum tempo", faz esta pergunta:

"Mas seria o poeta excelso olhado de esguelha porque fosse negro?"

E responde:

"Não o cremos. Afastava-o, primeiro, a sua flagrante superioridade mental, justificando uma indomável intransigência de princípios espirituais; melhor diríamos, um quase absurdo orgulho do seu valor, de que tinha profética consciência, a pontificar na mais elevada manifestação do espírito humano, a arte".

Assim, afastando-se de todos pelo seu incomensurável orgulho, Cruz e Sousa ia atravessando, com uns poucos amigos, os seus primeiros anos no Rio. Vivia ainda uma fase de combate, de entusiasmo, e os grandes sofrimentos, os sofrimentos atrozes que iriam torturá-lo, estavam se aproximando.

Em 1893, a Livraria Magalhães, que "pretendeu fazer nome com escritores novos e mais ou menos escandalosos", edita o *Missal,* livro de prosa, composto parte quando Cruz e Sousa ainda estava na província, parte de coisas já escritas no Rio. *Missal,* conta Nestor Vítor, "foi recebido sob tremenda guerra, feita embora quase que só a golpes de ridículo, e menos na imprensa do que nos bastidores literários". E não podia ser para menos. O volume abre com uma enfática "Oração ao Sol", de um tremendo mau gosto, de um gongorismo horrível:

"Sol, rei astral, deus dos sidéreos Azuis, que fazes cantar de Luz os prados verdes, cantar as águas! Sol imortal, pagão, que simbolizas a Vida, a Fecundidade! Luminoso sangue original que alimentas o pulmão da terra, o seio virgem da Natureza!"

E, logo adiante, nessa primeira página ainda, Cruz e Sousa, sempre intransigente quando se tratava da "Arte da Escrita", põe em xeque os inimigos, provocando-os:

"Concede, Sol, que os manípanços não possam, grotescamente, chatos e rombos, com grimaces e gestos ignóbeis, imperar

sobre mim, e que nem mesmo os Papas, que têm à cabeça as veneráveis orelhas e os chavelhos da infalibilidade, para aqui não venham, com solene aspecto abençoador, babar sobre estas páginas os clássicos latins pulverulentos, as teorias abstrusas, as regras fósseis, os princípios batráquios, as leis de Crítica-megatério".

Livro de um apaixonado, de um crente e de um fanático da arte, que falando a um escritor diz-lhe que nada, absolutamente nada "vale a página mais simples, mais frouxa, sem mesmo maior ornamentação de estilo, que tu, por acaso, escrevas", o *Missal* é, também, um livro de luta, de combate, de ataque aos grupos dominantes dos parnasianos do tempo, "uns imbecis doirados de popularidade fácil", que, dizia Cruz e Sousa, o cumprimentavam com "o ar episcopal das proteções baratas que os conselheiros costumam dar aos jovens esperançosos". E por desforra, para se descontar, talvez, do pouco caso com que era tratado, se exalta com um orgulho que renteia pelo convencimento. As páginas que escreve "se eternizarão, sempre puras, sempre brancas, sempre inacessíveis a mãos brutais e poluídas, que as manchem, a olhos sem entendimento, indiferentes e desdenhosos que as vejam, a espíritos sem harmonia e claridade, que as leiam..." E os "Bonzos e Manitus" (certamente os parnasianos) não hão de gralhar e grasnar sobre ele — "ser abstrato e tranqüilo, feito para florir, cantar e resplandecer".

Passagens assim se encontram com alguma freqüência no *Missal,* o que não torna o livro muito simpático. Mas isso serve para documentar a altivez de que Cruz e Sousa era senhor, e à qual se referem todos os que o conheceram.

Mas o livro não é escrito todo nesse estado de espírito. As páginas que se referem aos campos, páginas descritivas como aquela "Paisagem", em que ele fala da roça, dos engenhos de açúcar, dos tropeiros cantando na estrada, dos leiteiros que vêm de longe, das raparigas que apascentam as cabras, dos carros de bois chiando morosamente, carregados de lenha e cana rosa, nessas páginas está presente o poeta das "Campesinas" e elas me parecem as melhores do volume. Bem por isso é que o *Missal* não é, como se tem dito com alguma insistência, um livro incompreensível, feito só de palavras e de maiúsculas. Naturalmente que aquela "Oração ao Sol", logo no começo, predispõe qualquer pessoa, por mais bem intencionada que seja, contra a prosa de Cruz e Sousa. Mas vire-se essa página, a pior do volume, e leiam-se as outras todas, que o *Missal,* finda a leitura, nos surge como

um livro onde há momentos de autêntica poesia, não obstante o estilo empolado, arrevesado e enfático em que é escrito.

Nesse mesmo ano de 1893, ainda na Livraria Magalhães, Cruz e Sousa publica os *Broquéis*. A quanta distância o poeta deixa o prosador!

Broquéis é o chamado "livro branco" de Cruz e Sousa, porque tudo aí, é claro, é alvíssimo, revelando uma obsessão quase doentia por essa cor.

> Ó Formas alvas, brancas, Formas claras
> De luares, de neves, de neblinas!...

diz na "Antífona", poesia com que abre o livro. Depois, na primeira quadra do soneto "Braços":

> Braços nervosos, brancas opulências,
> Brumais brancuras, fúlgidas brancuras,
> Alvuras castas, virginais alvuras,
> Lactescências das raras lactescências.

O poema imediato, "Regina Coeli", começa:

> Ó virgem branca, Estrela dos altares,
> Ó Rosa pulcra dos Rosais polares!
> Branca, do alvor das âmbulas sagradas
> E das níveas camélias regeladas.
>
> Das brancuras das sedas sem desmaios
> E da lua de linho em nimbo e raios.

Mas seria um sem-fim de citações, seria transcrever quase que o livro inteiro, se fosse preciso mostrar os versos todos em que surge essa obsessão pela cor branca.

Curioso, também, que as mulheres às quais se refere, além de brancas, são loiras. Por causa de uma quer transformar-se em serpente:

> Para envolver-me, ó Flor maravilhosa,
> Nos flavos turbilhões dos teus cabelos.

Outra tem tons de ouro "na veludosa e flava cabeleira". E até do diabo, que para ele é loiro também, diz, empregando o mesmo qualificativo:

E solta aos sóis a estranha e ondeada e espessa
Canta-lhe a juba dos cabelos flavos!

Mas uma vez, ao menos uma vez, surge uma morena nos versos dos *Broquéis*. E falando dos cabelos dela, Cruz e Sousa o faz com a mesma beleza de Castro Alves, que disse num verso maravilhoso:

É noite ainda em teu cabelo preto.

Cruz e Sousa, referindo-se a uma trança negra, escreve:

Ah! lembra a noite de astros apagada.

Nos *Broquéis*, o poeta ainda é, apesar de tudo, um homem feliz. Publicou o livro pouco antes de casar, e como estivesse noivo desde 92, insinua Nestor Vítor que o tom eufórico dos versos, o estado de ebriedade que se encontram neles derivam disso. São poemas inspirados pela noiva. Não me parece ser essa a explicação exata. Ao revés, uma leitura, mesmo apressada, dos *Broquéis* demonstra que versos como os que o compõem não são escritos para noiva nenhuma. Certo, este é um livro de amor, mas de um amor carnal, violento, nem mesmo sensual, mas sim sexual. São versos apaixonados, mas luxuriosos, cantando não o desejo da posse, mas a posse mesma.

Na "Introdução" citada, escreve Nestor Vítor: "Cruz e Sousa tivera outros amores, capazes de envaidecer qualquer homem de sua cor cuja dignidade íntima não o colocasse acima de tal sentimento só por questão de epiderme".

Esse trecho, sim, elucida melhor a natureza dos poemas de *Broquéis*. Não teria o poeta, nos versos desse seu livro, se referido a amores que teve com mulheres brancas, mulheres que Nestor Vítor dá claramente a entender que ele possuiu? Isso me parece mais lógico para a exegese dos numerosos poemas sexuais... e lactescentes de Cruz e Sousa, muito embora na "Antífona" haja dois versos:

Flores negras do tédio e flores vagas
De amores vãos, tantálicos, doentios...

que me deixam pensativo, imaginando um fenômeno de transferência. Todas aquelas paixões lúbricas, aquelas mulheres brancas,

tão brancas, não seriam os "amores vãos, tantálicos" — vejam bem: *tantálicos* —, do negro Cruz e Sousa?

Mas nem tudo é sexo nos *Broquéis*. Muitos poemas têm até um acentuado sabor místico, conseguido muito mais pela vagueza, pelo caráter imponderável de sua forma, pelo tom abstrato, reveladores do simbolista que estava se formando em Cruz e Sousa, do que, mesmo, de sua própria natureza mística. É o livro de um homem feliz, que acreditava na vida, nos homens, na felicidade até, que olhava para a frente e via o futuro, um futuro que podia ser grandioso.

Broquéis está longe de anunciar o poeta angustiado que surgiria mais tarde, nos *Faróis*, ou o prosador desesperado que escreveu "O Emparedado". Apesar de já estar sendo fortemente negado, o orgulho e a convicção do mérito lhe davam confiança ilimitada. É o que, com certeza, lhe inspirou o soneto "Post Mortem", onde assegura que seus versos passarão à posteridade:

> Já terás para os bárbaros descido,
> Nos cilícios da Morte revestido,
> Pés e faces e mãos e olhos gelados...
>
> Mas os teus Sonhos e Visões e Poemas
> Pelo alto ficarão de eras supremas
> Nos relevos do Sol eternizados!

Livro admirável, de uma beleza extraordinária, e já do melhor Cruz e Sousa, em espírito faz *pendant* com o seu companheiro de prosa, o *Missal*. Em espírito apenas, porque em Cruz e Sousa, se o poeta é incomensurável, o prosador é, muitas vezes, medíocre. *Broquéis*, como o *Missal*, é também um livro de combate, nem mesmo lhe faltando, em um dos sonetos, uma flechada aos inimigos do poeta:

> Bárbaros vãos, dementes e terríveis
> Bonzos tremendos de ferrenho aspecto,
> Ah! deste ser todo o clarão secreto
> Jamais pôde inflamar-vos, Impassíveis!

Mas como recebeu a crítica do tempo esses dois livros, que marcam o início do simbolismo no Brasil?

Araripe Júnior, considerando "a tentativa de adaptação do decadismo à poesia brasileira" o fato mais importante ocorrido nas

letras, nesse anos de 1893, faz um ligeiro paralelo entre as *Canções sem Metro*, de Raul Pompéia, e o *Missal*, para afirmar, em seguida, que Cruz e Sousa "é um maravilhado". Imagina-o, então, pobre africano, perdido na Rua do Ouvidor:

"... perambulante estaca em frente de um grupo e refere-se aos amigos do *cabaré*, ouve pareceres, opina sobre escolas e agride os que não lhe parecem intelectuais. Intelectual, como ele, não há muito, dizem os sodalícios. E ele, satisfeito, reconciliado com suas dúvidas íntimas, destaca-se do grupo, e mais além vem se embevecer diante de uma vitrina cheia de jóias, de bibelôs e de todas essas ricas insignificâncias que o japonismo fim-de-século tem inventado para as mulheres e para a loucura. Estuda estes objetos; marca-os na memória; são miçangas talvez com que seu estilo mais tarde se enfeitará". E a crítica prossegue nesse mesmo tom.

Com os *Broquéis* gasta menos tempo, porque indaga: "Mas o que posso dizer dos *Broquéis* que já não tenha dito sobre o *Missal?*"

Afirmando que Cruz e Sousa não podia pretender o título de simbolista, escrevia José Veríssimo:

"O seu livro de versos *Broquéis* é apenas de um parnasiano que leu Verlaine, sem possuir deste, em grau algum, nem a felicidade da idealização poética, nem a sinceridade da emoção artística, nem a ciência inata da língua, nem a plasticidade das formas métricas. Não há nessa reunião de poemas, na maioria sonetos, nada, senão talvez a intenção gorada, que a faça classificar na poesia simbolista. São uma imitação falha de Baudelaire, modificado pelo poeta das *Fêtes galantes*. E a falta de emoção real, acaso o traço característico desses versos, é tal que surpreende".

Em seguida, falando do *Missal:*

"O livro de prosa do mesmo escritor, *Missal*, tem ainda menos valor que os *Broquéis*. É um amontoado de palavras, que dir-se-iam tiradas ao acaso, como papelinhos de sortes, e colocadas umas após outras na ordem em que vão saindo, com raro desdém da língua, da gramática e superabundante uso de maiúsculas. Uma ingênua presunção, nenhum pudor em elogiar-se e sobretudo nenhuma compreensão, ou sequer intuição do movimento artístico que pretende seguir, completam a impressão que deixa este livro em que as palavras servem para não dizer nada".

Esses juízos, de dois dos maiores julgadores de livros e autores do tempo, dão idéia da maneira pela qual as rodas literárias da época viam Cruz e Sousa. Dava aos contemporâneos, diz Agripino Grieco, "a sensação de um moedeiro falso da poesia".

Nesse mesmo ano de 1893, no dia 9 de novembro, Cruz e Sousa casou-se. Chamava-se Gavita Rosa Gonçalves, a companheira, e era negra também. Fora criada e educada pela família do médico Monteiro de Azevedo. Descreve-a o poeta em uma página do *Missal:*

"Beleza prodigiosa de olhos como pérolas negras refulgindo no tenebroso cetim do rosto fino; lábios mádidos, tintos a sulferino; dentes de esmalte claro; busto delicado, airoso, talhado em relevo de bronze florentino, a Núbia lembra, esquisita e rara, esse lindo âmbar negro, azeviche da Islândia. (...)

No seu rosto oval, de uma penugem sedosa de fruto sazonado, há, por vezes, certa expressão de melancolia, de cisma dolorosa, que punge e contrista; o tênue, já quase apagado raio errante de uma lembrança vaga — como se Ela de repente parasse na existência e se sentisse no vácuo, perdida e só nos caminhos desolados, desertos, de onde veio outrora, sem leito e em lágrimas, a caravana gemente de sua raça..." (...)

Agora, sim, agora, casado, vai começar a sentir, com todo o peso, os resultados da sua altivez, do grande orgulho que o afastava de quantos não aceitassem suas idéias, da intransigência agressiva com que tratava todos os que, como ele, não fossem artistas.

Conta Silveira Neto que "o contato obrigado com outros letrados, no jornalismo ou nas relações de rua, por necessidades materiais da vida, fora do seu afeto e admiração, provoca-lhe intenso desejo de repulsa, impetuoso e muita vez injusto".

Esse depoimento coincide exatamente com o que narra João Alphonsus acerca de um fato ocorrido entre Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens.

Tendo-se formado, o grande Alphonsus faz uma viagem ao Rio, "com o fim especial de conhecer Cruz e Sousa", por quem teve sempre profunda admiração. Andando os dois pela Rua do Ouvidor, o simbolista mineiro divisa Coelho Neto e outros escritores conhecidos. E como fizesse menção de se aproximar do grupo, Cruz e Sousa imediatamente se opôs — "Não! Não..."

O incidente foi contado ao autor da admirável *Galinha Cega* pelo próprio Alphonsus. Recorde-se, a propósito, que há nas *Evocações* um trecho em que Cruz e Sousa demonstra sua aversão por todo o mundo. É no início do "Abrindo Féretros", quando escreve:

"Agora, que deixei para lá, na plebéia rua, a filáucia e a mordacidadezinha do inqualificável cretino; agora, que consigo sacudir-me à vontade da poeira da frivolidade dos caminhos;

que já estou, afinal, longe dos perturbadores, vampíricos contatos execrandos, posso, talvez, fechando-me nos meus secretos isolamentos, nas minhas solenes abstrações..."

Casado, necessitava de ocupação estável, tinha que suportar os "contatos execrandos" da plebe. Consegue um emprego modestíssimo de praticante da Estrada de Ferro Central do Brasil. No entanto, informa Nestor Vítor que ele sempre considerou esse emprego como "um ganha-pão abominável para uma índole e um espírito como o seu".

A roda de amigos e admiradores havia aumentado por essa época. Ainda mais que, conhecedores das dificuldades e privações que acutilavam o poeta, privações que não o faziam abdicar das suas atitudes, da fé inquebrantável na arte, somente na arte, dominadora dos homens e do mundo, a personalidade de Cruz e Sousa avultava para eles. Maurício Jubim, Carlos Dias Fernandes, Oscar Rosas, Nestor Vítor, Tibúrcio de Freitas, principalmente os dois últimos, eram os seus amigos mais íntimos. Cruz e Sousa era tido por eles não como um mestre, mas como um verdadeiro Deus. O grau de adoração em que o tinham era tão elevado, que o chamavam de Peregrino das Ânsias, Incomparável Eleito, Arcanjo Rebelado, Grandioso e Imaculado Cenobita, Tedioso e Torturado Sonhador...

Esse tratamento de pontífice e os louvores, tantas vezes levados ao exagero, que os amigos lhe prodigalizavam, parece que eram muito do agrado de Cruz e Sousa — "... apesar das frases que te dirigem, cercam-te apoteoses. E isso, conquanto simules o contrário, sempre te desvanece".

No entanto, a família ia crescendo, os filhos estavam chegando, e com eles, aumentavam as dificuldades para o poeta. Nas rodas literárias dominantes, das quais não se aproximava, moviam-lhe guerra. Mas guerra em represália. Se ele tivesse tratado os outros escritores com menos altanaria, se não se tivesse isolado tanto, é certo, nada do que lhe aconteceu se teria verificado, já que, como observou João Alphonsus, "era o orgulho que o emparedava", e não a cor. Que outros negros existiam na mesma época, plenamente vitoriosos, José do Patrocínio, Machado de Assis, se bem que Machado de Assis fosse mulato claro e os mulatos, mal ou bem, sempre passam, defendem-se muito melhor que os pretos.

Cruz e Sousa, à medida que a vida lhe ia correndo sacrificada e penosa, mais se fechava, mais se encaramujava dentro do orgulho, daquele seu intransigente orgulho de artista. Não com-

preendia "tudo que não fosse admiração pelo seu espírito", diz Silveira Neto, e às vezes, até "o carinho pela sua pessoa, que bom número de amigos devotados lhe prodigalizavam, parecia irritá-lo".

Já não era mais o elegante dos outros tempos. Vestia-se mal e pobremente. Em março de 1896 é prostrado por golpe tremendo: Gavita enlouquece. Cruz e Sousa vive com a louca em casa, e escreve para ela os versos de ternura e angústia do poema "Inexorável":

Ó meu Amor, que já morreste,
Ó meu Amor, que morta estás!
Lá nessa cova a que desceste,
Ó meu Amor que já morreste,
Ah! nunca mais florescerás?!

Ao teu esquálido esqueleto,
Que tinha outrora de uma flor
A graça e o encanto do amuleto;
Ao teu esquálido esqueleto
Não voltará novo esplendor?!

Meses depois, agosto desse mesmo ano trágico, morre-lhe o pai, em Santa Catarina. O poeta evoca-o numa sentida página em prosa:

"Eu, longe que andava, ausente do teto onde exalaste o derradeiro gemido, não te pude ver no teu belo e grave desdém tranqüilo de morto. Não pude meditar nas ironias secretas e significativas da morte às vaidades da vida. Não te fui fechar os olhos, compungidamente, com a delicadeza amorável das minhas mãos trêmulas, nem passar para eles em fluidos ardentes, o magoado adeus dos meus olhos".

Cruz e Sousa não é mais, então, aquele poeta exuberante, dos versos de amor que surgem nos *Broquéis*. E muito menos a delicadeza de tons dos tempos das *Campesinas* povoa os versos que vai compondo, a prosa que escreve agora. O que lhe vai no coração é uma revolta insopitável. E ele grita, clama contra o estado de coisas que o reduziu a um pobre-diabo, abandonado e incompreendido.

O seu terceiro livro, *Evocações*, é um livro de prosa, e apesar de já estar pronto para o prelo em 1897, só aparecerá, postumamente, em 98. Em sua essência, *Evocações* é o diário íntimo

de Cruz e Sousa nesses últimos anos. Ainda há nele, mas bem poucas vezes, laivos de presunção, auto-elogios, à maneira do *Missal*. Mas neste livro o poeta já não ataca, com a violência de antes, os inimigos literários que o negam. O que predomina nessas páginas é um estado de revolta, e, ao mesmo tempo, o desencanto do rebelde que perdeu as esperanças de atingir a meta sonhada. Suas confissões são as de um desalentado: "Sou triste, sem ser cético; sou triste, porque creio ainda, vendo já, no entanto, tudo a esfacelar-se em ruínas". Sua revolta vai até ao paroxismo, chega à religião. Falando de Deus, escreve amargamente:

"Que divina misericórdia e que clemência iguais ele, tão cego, semeia na terra, que todos, bons ou maus, colhem o mesmo imutável quinhão?

Que celeste ironia, acaso, dá-lhe asas satânicas, dá-lhe asas ferozes de fogo, que ele cego, tão cedo, tudo por igual incendeia e em toda parte cospe lesto a peste?"

Mas o capítulo mais significativo, aquele em que Cruz e Sousa mais se confessa, aquele em que fotografa sua angústia e sua revolta, é o do "Emparedado". Páginas quase que de ódio, onde não ataca ninguém, mas acusa e responsabiliza o meio, o ambiente preconceituoso e maldoso que o desamparou. Desamparou, propriamente, não. Vimos como teria sido outra a vida de Cruz e Sousa, se outras tivessem sido as atitudes dele. Mas Cruz e Sousa não viu isso, fechado como estava no seu orgulho enorme. Nessas páginas dolorosas, ele, que outrora gargalhava e respondia quase que com xingos aos que não o reconheciam como um eleito da arte, nessas páginas, ele até se queixa, gritando de modo lancinante contra a incompreensão que o cercou. A certa altura se penitencia de ter se trancado na torre de marfim, de ter se fechado na arte e não ter olhado para o mundo: "Elevando o Espírito a amplidões inacessíveis, quase que não vi esses lados comuns da vida humana, e igual ao cego, fui sombra, fui sombra!"

Essas páginas, entretanto, se são os gritos dolorosos de um revoltado, constituem, também, um manifesto, uma verdadeira plataforma do fanatismo de Cruz e Sousa pela arte. E aquele seu formidável orgulho também surge aqui. Olhando-se, vendo-se negro e artista, Cruz e Sousa considera isso uma coisa admirável, sim, "espantoso, estupendo o esforço, a batalha formidável de um temperamento fatalizado pelo seu sangue", escreve ele, que se dedica às "funções do Entendimento e, principalmente,

do entendimento artístico da palavra escrita", num país novo "onde o sentimento d'Arte é silvícola, local, banalizado".

Os versos reunidos nos *Faróis*, publicado em 1900, são mais ou menos da mesma época de *Evocações*.

Onde está, aqui, o poeta luxurioso dos *Broquéis?* Agora, Cruz e Sousa quase que não fala em amor, apenas em dois ou três poemas toca nisso. O que ele canta agora, em versos dolorosos, sentidos, são coisas bem diferentes das paixões carnais dos outros tempos. O poeta se humaniza, fala dos ébrios, dos violões que choram, escreve até uma litania para os pobres:

Ó pobres! o vosso bando
É tremendo, é formidando!

Ele já marcha crescendo,
O vosso bando tremendo...

Ele marcha por colinas,
Por montes e por campinas.

Nos areais e nas serras
Em hostes como as de guerras.

Versos revolucionários? Preocupações sociais em Cruz e Sousa? Não, absolutamente. Não é nenhuma revolução que o "bando tremendo" vai fazer, nem tampouco vai reivindicar nada. A longa litania termina romanticamente, o poeta dizendo para os pobres — "Sois uns belos sonhadores..."

Mas a revolta e o pessimismo moram com ele agora. Muito mais pessimismo e desalento do que revolta. Fala muito em caveira, em cemitérios, tem pressentimentos e visões fúnebres.

Dedica aos filhos dois poemas esplêndidos e amargurados, escreve versos à esposa, que recobrou a razão:

Alma! Que tu não chores e não gemas,
Teu amor voltou agora.
Ei-lo que chega das mansões extremas
Lá onde a loucura mora!

Do ponto de vista da poesia, *Faróis* me parece o mais importante dos livros de Cruz e Sousa. O mais bem construído, o livro onde realizou grande número de experiências métricas, e sobretu-

do onde o vago, o imponderável, o impreciso surgem com poderosa e estranha força sugestiva, dando-lhe aquele ar distante e misterioso onde, geralmente, se encontra a melhor poesia.

Não sendo propriamente obra de um revoltado, como *Evocações, Faróis* é, entretanto, como aquele, um breviário de angústia. É o momento de transição que levará Cruz e Sousa da rebeldia das *Evocações,* para a serenidade, a conformação dolorosa dos *Últimos Sonetos.*

Apesar de ter sido promovido na Central — agora é arquivista —, Cruz e Sousa não melhorou nada. Ganha menos de 300 milréis, e continua a mesma existência apagada e sofrida. Vive para a mulher e para os dois filhos, para a poesia e para o pequeno grupo de amigos que ouve, com admiração cada vez maior, os versos dolorosos que ele vai compondo.

Por esse tempo, fins de 97, muitas vezes a companheira o encontrou soluçando, tarde da noite, debruçado sobre a mesa onde escrevia. Em dezembro, como nos versos dos *Broquéis* em que ele fala da "Tuberculose":

> A enfermidade vai-lhe, palmo a palmo,
> Ganhando o corpo como num terreno...
> E com prelúdios místicos de salmo
> Cai-lhe a vida em um crepúsculo sereno.

Por determinação médica, deve ausentar-se do Rio, procurar um clima melhor para os pulmões atacados. Vai para o Sítio, uma estação mineira.

Estamos em março de 1898. Dias antes de partir, entrega a Nestor Vítor todos os seus manuscritos. E, separadamente, manda ao amigo, com um bilhete em que declara serem os seus *Últimos Sonetos,* a coleção de versos que, sob esse título, foi editada em 1905.

Depois da crise de desespero das *Evocações,* da angústia dos *Faróis,* o poeta encontrou o porto seguro nos *Últimos Sonetos,* que são o livro de um resignado, quase de um vencido, que encontrou na fé cristã a paz de que precisava. Aí Cruz e Sousa vê o mundo com indiferença, já sem ambições de conquistá-lo. O que aspira agora é alcançar a eternidade, despojar-se da matéria, mesquinha e inútil, e caminhar sereno para o Alto:

> É livres, livres desta vã matéria,
> Longe, nos claros astros peregrinos,

Que havemos de encontrar os dons divinos
E a grande paz, a grande paz sidérea.

Crê, e a crença é o seu escudo. A paz que não conseguiu na terra, entre os homens, ele a encontrará em Deus. E fala da morte com ternura, vendo nela a solução ideal. Nas vésperas de deixar a vida, o Grande e Sublime Intransigente — como diria um dos seus fiéis — transige com Deus, barganha que não sei se lhe valeu muito. Sua atitude, nos *Últimos Sonetos*, é bem a de um católico, como observou o crítico gaúcho João Pinto da Silva. Mas de vez em quando, em meio da filosofia serena e resignada desses versos, do meio desse lago tranqüilo, surge um vento forte que sacode com violência as suas águas e as encrespa — o soneto dos "Demônios", o da "Sexta-Feira Santa", mostrando que o rebelde ainda não está totalmente vencido:

Lua absíntica, verde, feiticeira,
Pasmada como um vício monstruoso...
Um cão estranho fuça na esterqueira,
Uivando para o espaço fabuloso.

É esta a negra e santa Sexta-feira!
Cristo está morto, como um vil leproso,
Chagado e frio, na feroz cegueira
Da Morte, o sangue roxo e tenebroso.

A serpente do mal e do pecado
Um sinistro veneno esverdeado
Verte do Morto na nudez serena.

Mas da sagrada Redenção do Cristo,
Em vez do grande Amor, puro, imprevisto,
Brotam fosforescências de gangrena!

Esse não é, porém, o tom dos *Últimos Sonetos*, que o que Cruz e Sousa deseja agora, que está no fim, que está nas crateras da morte, é

Em tudo derramar o Amor profundo,
Derramar o Perdão no caos do mundo,
Sorrir ao céu e bendizer o inferno.

Estranhos versos do crepúsculo da vida do poeta, os *Últimos Sonetos* nos dão Cruz e Sousa em toda a sua grandeza. Esplêndi-

dos de forma, da mais alta, mais transcendente poesia, como ele deixa longe, aí, muitos dos seus contemporâneos que até hoje desfrutam de mais glória do que ele, sem ter, no entanto, atingido com tanta pureza os estados de poesia que ele atingiu. Isso, porém, tem a sua explicação. Nevoenta e vaga, a poesia de Cruz e Sousa não se enquadra dentro daquelas "artes" referidas por Mário de Andrade — "artes mais ou menos bonitas que gozaram e gozam, com justiça, as galas e regalias da prostituição".

Três dias depois de o poeta ter embarcado para o Sítio, aonde fora em busca de saúde, uma notícia violenta e inesperada abalou os seus amigos — Cruz e Sousa morrera. Uma pneumonia, complicando-se com a tuberculose, levara-o para "a grande paz, a grande paz sidérea".

Morreu lá em Minas, a 19 de março de 1898, sem ninguém para lhe dar o último adeus, uma mão piedosa e amiga que lhe enxugasse o suor do rosto, mas certamente com aquela

> .....alta confiança
> De quem triunfou e sabe que descansa
> Desdenhando de toda a Recompensa!

Na estação da Central, para receber o corpo de Cruz e Sousa, apareceram somente quatro pessoas — Maurício Jubim, Tibúrcio de Freitas, Carlos Dias Fernandes e Nestor Vítor. José do Patrocínio chegou depois, e foi quem, generoso, mandou fazer o enterro. "O trem parou", conta Carlos Dias Fernandes, "os passageiros despreocupados, desceram; foi mister atingir a cauda do comboio, onde vinha o corpo no chão do carro, sobre uns papéis estendidos à guisa de lençol, sem uma flor, sem uma grinalda, sem uma luz. Foi indescritível a cena de dor desenrolada no vagão sem janelas, sem bancos, onde se transportavam muares e bois para o tráfego e açougues da cidade. No leito sujo, que as bestas conspurcavam, jazia imóvel, pequenino, envolto no seu único terno marrom, o 'homem apocalíptico' que tivera sempre um sorriso e um hino para todas as galas da natureza, que cantara a vida, o amor e a morte, com todas as transcendências de sua exaltação iluminada."

A obra de Cruz e Sousa é bem o reflexo de sua existência. Ele é um poeta que para ser compreendido — e esse não é o maior desejo, não só dos poetas, mas dos artistas todos? — precisa ser olhado do ponto de vista de sua vida. Assim, a melhor

introdução à sua obra me parece que é o conhecimento da sua existência. Esta explica aquela. Existência dolorosa e amarga, onde quem mais não o compreendeu foi ele mesmo. João Alphonsus, quando notou que era o seu orgulho que o emparedava, pôs o dedo na chaga. Nestor Vítor, Tibúrcio de Freitas, seus amigos mais íntimos, não viram isso. E se tivessem visto e o dissessem a Cruz e Sousa, ele não só não acreditaria, como também cortaria relações com os dois...

Que no fundo, Cruz e Sousa foi um masoquista, que cultivou a dor, cultivou o sofrimento, que achava necessários ao artista, como mais de uma vez escreveu. E nisso acertou, porque toda a sua acerba dor rebentou, floresceu em poesia. No que não acertou foi em não pensar que as amarguras que lhe estavam reservadas ultrapassariam a tudo o que pudesse imaginar em matéria de sofrimento, e a sua própria resistência. Entocou-se na torre de marfim, nela fechou-se a sete chaves, e esse foi o seu grande mal, porque o homem precisa do homem.

Li uma vez, não me lembro sobre quem e onde, ou talvez nem tenha lido, seja lembrança de algum título de fita de cinema, esta frase sem importância — "o carrasco de si mesmo". E lembro-me dela agora, porque estou escrevendo sobre Cruz e Sousa, que se sacrificou, se imolou à arte.

Não foi ele, afinal de contas, o carrasco de si mesmo?

In O *Espelho Infiel*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1966, pp. 63-94.

Aspectos Metafísicos no Simbolismo de Cruz e Sousa

Walter M. Barbosa

PARA melhor compreendermos a posição de Cruz e Sousa em face das correntes literárias predominantes em seu tempo, necessário se faz uma visão retrospectiva, ainda que rápida, do meio ambiente cultural existente, não só no Brasil como nos países europeus, onde se desenvolvia o pensamento filosófico e se formavam as correntes literárias, que se sucediam.

I — O MOVIMENTO SIMBOLISTA

Embora o "símbolo" sempre tenha existido em literatura, somente no século XIX seu emprego se difundiu com a denominação de simbolismo, como uma negação do positivismo, do naturalismo e do parnasianismo, dado o caráter sistematicamente objetivista dessas tendências filosóficas e estéticas.

Com suas raízes profundamente mergulhadas no romantismo, o movimento simbolista pode ser considerado uma espécie de prolongamento ou etapa avançada da concepção do mundo e dos

homens, inaugurada pelos românticos, embora transfigurando o pensamento romântico e levando-o às últimas conseqüências.

A poesia de Baudelaire dá início a uma profunda reviravolta poética, de que surgiram o decadentismo e o simbolismo, e mesmo, o surrealismo. Baudelaire, desmistificando a poesia, trouxe-a para o plano do homem angustiado por uma existência sem deuses ou mitos válidos. Além dos campos ético e literário, sua influência se fez sentir no campo das sinestesias, entendidas como um processo cósmico de aproximação entre as realidades físicas e as metafísicas.

Enquanto outras estéticas pressupõem transformações culturais mais amplas e radicais, o simbolismo é mais do que uma renovação cultural, identificando-se como uma revolução da expressão literária e, embora ligado a outras artes, é antes de tudo literatura.

Para os simbolistas, a poesia não é somente emoção, mas tomada de consciência desta emoção; a atitude poética não é puramente efetiva, mas carrega em si uma certa maneira de conhecer, que ultrapassa os procedimentos do entendimento, ou seja, a intuição, cujo sentido e aplicação se definiram com Bergson, permitindo-lhe perlustrar novas realidades interiores.

Para tentar traduzir em palavras essas realidades, sem corrompê-las, foi preciso recorrer à evocação, à sugestão, a uma linguagem indireta que apenas sugerisse os conteúdos emotivos ou sentimentais, sem narrá-los ou descrevê-los. O emprego da linguagem simbólica foi o recurso imagético mais apropriado para sugerir as relações entre a sensação ou a idéia poética e a palavra correspondente.

II — Aspectos Metafísicos no Simbolismo de Cruz e Sousa

Com o seu caminho já de certo modo preparado pelo romantismo, teve o simbolismo a sua primeira manifestação no Brasil através do livro *Aciones*, de Carlos Ferreira (1844-1913), vinculado a Baudelaire, de quem partiram as condições e alguns ensinamentos que o tornaram possíveis. Cruz e Sousa foi, entretanto, quem implantou o simbolismo no Brasil, tendo sido o seu líder inconteste e a sua figura mais expressiva. Igualmente recebendo influxos de Baudelaire, imergiu, também, em profunda desesperação metafísica e existencial, impulsionado, como aquele,

por um insaciável desejo de verdade e de pureza. Apesar disso, enquanto Cruz e Sousa se conformou de modo cristão, Baudelaire travou um pacto com o Diabo, nisso consistindo basicamente a diferença de comportamento entre ambos, como é visível nos *Últimos Sonetos,* do Poeta Negro.

O fato de ainda não se ter aferido convenientemente a grandeza de Cruz e Sousa deve-se aos equívocos culturais arraigados entre nós, em que a repugnância à metafísica se manifesta de maneira intensa, talvez pela herança ou por falta de maturidade emocional e cultural.

O movimento simbolista foi aqui implantado em meio à inquietação desencadeada pela revolução de 1893. A situação histórica sobre a qual se desdobrou o movimento renovador foi a das lutas oriundas do traumatismo da implantação do novo regime político, que teve origem noutro de mais grave traumatismo: a abolição da escravatura.

O ponto de partida do surto em beleza e dor de Cruz e Sousa é o drama de sua cor, em que se encerra inicialmente toda sua problemática. Porém a alma é um dom de Deus a cada ser que surge para a aventura da vida, e nesse dom algo se contém de divino, que se constitui em segura ponte entre o efêmero e o eterno.

Desse modo, como em Cruz e Sousa, um toque mínimo de terrenalidade pode fazer com que aquele drama se distenda em repercussões de infinita ressonância. No poeta em causa, a dor de ser negro e desprezado converte-se, na última fase de sua obra, em sofrimento metafísico, em clamor humano, em dor de "ser".

Em *Broquéis* exprime, no fascínio pela brancura, a dor de ser negro, como deixa transparecer no poema "Lua", do qual citamos as três últimas estrofes, por serem as mais expressivas nesse sentido:

> Ó lua das magnólias e dos lírios!
> Geleira sideral entre as geleiras!
> Tens a tristeza mórbida dos círios
> E a lividez da chama das poncheiras!
>
> Quando ressurges, quando brilhas e amas,
> Quando de luzes a amplidão constelas,
> Com os fulgores glaciais que tu derramas
> Dás febre e frio, dás nevroses, gelas...

A tua dor cristalizou-se outrora
Na dor profunda mais dilacerada
E das dores estranhas, o Astro, agora,
É a Suprema Dor cristalizada!...

A exceção de um poema dedicado ao filho e de alguns dirigidos à esposa enferma, em que o autor se contempla como negro desprezado, todos os outros que compõem o volume seguinte, intitulado *Faróis,* revelam a evolução para uma fase de cântico do inquieto ser humano, cujos anseios de espiritualidade esbarram em sua dolorosa condição de homem, de matéria grosseira e perecível que lhe oferece uma trágica visão do mundo que o rodeia, expressa na primeira estrofe do poema "Tédio":

Vala comum de corpos que apodrecem,
Esverdeada gangrena
Cobrindo vastidões que fosforecem
Sobre a esfera terrena.

Na 18.ª estrofe do mesmo poema, extravasando sua amargura diante da existência terrena, revela também sua ânsia de alçar-se ao eterno:

Ó tédio amargo, ó tédio dos suspiros,
Ó tédio de ansiedades!
Quanta vez eu não subo nos teus giros
Fundas eternidades!

Finalmente, desprendendo-se da esfera dos queixumes, Cruz e Sousa alcança, num grandioso salto, o convívio com as idéias eternas e o pensamento de Deus. Nesse estado de sublimação da alma, o poeta exprime nos *Últimos Sonetos* a dor, mas também, como diz Tasso da Silveira (*Cruz e Sousa,* Nossos Clássicos), "a alegria de ser espírito, comungar com o eterno e heroicamente sobrevoar os abismos e as sombras da terrenalidade", como em "Exortação", que transcrevemos a seguir:

Corpo crivado de sangrentas chagas,
Que atravessas o mundo soluçando,
Que as carnes vais ferindo e vais rasgando
Do fundo d'ilusões velhas e vagas;

Grande isolado das terrestres plagas,
Que vives as Esferas contemplando,
Braços erguidos, olhos no ar, olhando
A etérea chama das conquistas magas;

Se é de silêncio e sombra passageira
De cinzas, desenganos e de poeira
Este mundo feroz que te condena;

Embora ansiosamente, amargamente
Revela tudo o que tu'alma sente,
Para ela então poder ficar serena!

Estabelecendo-se um paralelo entre Cruz e Sousa, de um lado, e Antero de Quental e Augusto dos Anjos, do outro, podemos dizer que os três se irmanam por haverem alcançado, em nossa língua, o mais alto destaque na poesia da angústia metafísica. Todavia, o primeiro difere dos outros dois em que, enquanto Antero de Quental viveu o problema da impossibilidade de conciliação de seu temperamento religioso com as filosofias negativistas que esposou por imposição das circunstâncias, e Augusto dos Anjos encarava a filosofia evolucionista haeckeliana como substância de vida capaz de fecundar e soerguer o espírito, no Poeta Negro não havia nem a interferência de postulados filosóficos inassimiláveis ao seu temperamento, como em Antero, nem a de outros postulados dessa ordem, dos quais fizesse substância de vida e beleza, como em Augusto. Vemos em Cruz e Sousa uma ansiedade do espírito como espírito, ascendendo do efêmero para o eterno, deixando entrever um platonismo inconsciente na arrancada para a altura.

In *Correio Braziliense*, Brasília, 10 mar., 1972.

Cruz e Sousa

Hélio Pólvora

NA COLEÇÃO didática das Edições Bloch, intitulada *Para Conhecer Melhor*, aparece Cruz e Sousa, inaugurador do movimento simbolista no Brasil, em 1893, com os livros *Missal* e *Broquéis*. Coube a Andrade Muricy, o exegeta do simbolismo, apresentar o Poeta Negro, em prefácio seguido de bibliografia, cronologia e opiniões da crítica. Alguns documentos fotográficos enriquecem o volume que, em sua maior parte, é dedicado a uma antologia do poeta catarinense.

A quem não lhe conhece melhor a vida e a obra, Cruz e Sousa dá impressão de ter sido um beletrista, sempre refugiado nas regiões do sonho. Quis, entretanto, Andrade Muricy demonstrar, ao escolher peças representativas de sua poética, que o Poeta Negro não foi um fugitivo de sua condição. A cor era um estigma que o martirizava, mas ele não se entregou passivamente à dor. Enquanto não o minava a tuberculose, participou da campanha abolicionista e sempre reservou lugar, nos seus versos, para as crianças negras e outros temas ligados ao sofrimento de sua raça.

Foi o cantor das formas alvas, claras. O penumbrismo da escola simbolista dissipou-se nas claridades de sua visão estética que poderia refletir também uma compensação emocional. "Ver-

sos de ouro e astros", foi como os classificou Cecília Meireles, ressaltando aquela capacidade que tinha Cruz e Sousa de criar um mundo onírico. Impressiona, no entanto, a lucidez do sonho do poeta, que via tudo com muita nitidez, com extraordinária objetividade. A reação antiparnasiana do simbolismo propiciava um retorno ao romantismo, sobretudo nos aspectos da fantasia e da subjetividade, muito mais realçados.

É possível que essas transferências e compensações, à parte os objetivos estéticos da nova escola, fizessem bem ao poeta. Roger Bastide levantou a tese segundo a qual o simbolismo cruz-e-sousiano é fruto do desejo do Cisne Negro de "subir racialmente". E Nereu Correia, no volume *O Canto do Cisne Negro e Outros Estudos* (edição da Secretaria de Educação e Cultura de Santa Catarina, 1964), cita depoimento pouco conhecido do autor de *Broquéis* que parece vir em abono da tese: "Todas as portas e atalhos fechados ao caminho da vida, e, para mim, pobre artista ariano, ariano sim porque adquiri, por adoção sistemática, as qualidades altas dessa grande raça, para mim, que sonho com a torre de luar da graça e da ilusão, tudo vi escarnecedoramente, diabolicamente, num tom grotesco de ópera-bufa".

Se assim aconteceu, o simbolismo foi para Cruz e Sousa, mais que um postulado estético, um meio de afirmação pessoal, uma tentativa de sobrepor-se a contingências desfavoráveis. Ao contrário, porém, de outros simbolistas, e entre estes Alphonsus de Guimaraens, que muito o admirava, o poeta de Santa Catarina não aceitava a dor como remédio masoquista. A dor era o acicate que lhe despertava imaginação e nervos, que o levava a oferecer luta em planos altíssimos de alegorias. No poema "Lua", incluído na antologia organizada por Andrade Muricy, Cruz e Sousa refere-se, por exemplo, à "suprema dor cristalizada", ou seja, àquela dor que convoca forças para a resistência no misticismo.

O crítico Sílvio Romero, em palavras escritas no ano de 1900, quando o poeta já era glória nacional e estaria próximo de ultrapassar as fronteiras do país, louva duas qualidades no inaugurador do nosso simbolismo: ausência de descrição e de narração. A observação é feita com base na detalhada pintura de exteriores dos parnasianos, mas isto não quer dizer que o Poeta Negro não a utilizasse também, só que em outro plano: nos interiores, na exposição de estados de alma, como se pode ver no longo poema "Violões que Choram", uma das peças em que melhor se mostra a arte impressionista da escola.

A descrição em Cruz e Sousa é onírica. É a representação do seu mundo de sonho que a imaginação ia desvendando e que devia, provavelmente, reconfortar-lhe a alma. Esta foi a forma de o poeta manifestar desconsolo e ao mesmo tempo rebeldia. Uma "alma cândida", como disse Sílvio Romero, mas também um lutador. Sob este aspecto, aliás, o simbolismo, que ele revestiu de tanta musicalidade e expressão sincera, tornou-se programa pessoal, expressão coletiva. Um passo à frente do parnasianismo e uma abertura para o modernismo. Uma poesia que não existe apenas para gratificar, segundo a palavra em moda.

A razão está, sem dúvida, com Cecília Meireles, que, em tese de literatura datada de 1929, compara a dor do poeta "a um dom de fecundas promessas". Na alma aristocrática de Cruz e Sousa, no seu amor às palavras ricas e raras, a poesia funcionava como meio de libertação, possibilidade de melhoria. E a distância, cada vez maior, entre essa fome interior e as desventuras de sua vida, tão marcada por doenças e necessidades, acentua a pungência dos cantos, a aflição daquelas "vozes veladas, veludosas vozes". Muito gritaram essas cordas íntimas.

Fez bem Andrade Muricy em dar apenas um trecho de prosa de Cruz e Sousa. A prosa do movimento simbolista, não somente daqui, mas dos nossos mestres franceses, é de uma falsidade igual aos perfis de normalistas transcritos em jornais do interior. Traduzir aquela música em discurso convencional é cortar a plumagem do cisne, tirando-o de suas águas rituais.

In *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 mai., 1973.

Cruz e Sousa: o Longo Aprendizado

Anderson Braga Horta

Relendo a *Obra Completa* de Cruz e Sousa, organizada por Andrade Muricy[1], só desta vez me detenho nos poemas reunidos sob o título: *O Livro Derradeiro.* E minha visão do calvário que foi a vida do poeta se acrescenta de tribulações que não imaginava: as de um longo e certamente penoso aprendizado poético.

Embora sua biografia nos diga de poemas recitados em público desde os oito anos, Cruz e Sousa não foi um talento precoce, pelo menos não no sentido em que o foram, por exemplo, os "poetas adolescentes" do nosso romantismo. Ao contrário, foi-lhe relativamente tardia a afirmação do gênio, ocorrida "por volta de 1891", pelos 30 anos do poeta[2].

Seus poemas imaturos espantam pela explosão verbal francamente condoreira (palavra que ele empregaria repetidas vezes) e pelo manejo ainda infirme do instrumento. Apresentaram erros métricos, mesmo descontadas as indefectíveis falhas de revisão.

1 Aguilar, Rio de Janeiro, 1961.
2 Andrade Muricy, "Atualidade de Cruz e Sousa", *in Obra Completa. cit.*, p. 35.

Algumas influências românticas transparecem, entre elas a de Casimiro de Abreu, que o poeta negro chega a mencionar em pelo menos dois poemas. A mais notória, entretanto, é a de Castro Alves, patente nas referências a Waterloo, Cabrito, Victor Hugo, Gutenberg, ao século; nos poemas comemorativos; no vocabulário e sobretudo no tom desses poemas, inclusive os alusivos à escravidão. A ilustrar este asserto, duas estrofes de "Sete de Setembro":

Sai da larva a borboleta
com as asas auriazuis
e um disco vai — de luz
a deixar onde passou!
No entanto o grande berço
das façanhas de Cabrito
inda espera um novo grito
como o — Basta — de Waterloo!...

Eu bem sei que Gutenberg
que esse Fulton primoroso
Faust, Kepler grandioso
trabalhavam até vencer!
Mas embora tropeçassem
acurando os seus eventos,
tinham sempre tais portentos
a vontade por poder!...[8]

Quase tudo exemplificado nesses 16 versos. E mais: a estrofação, as exclamações e reticências, até os travessões. E, como a comprovar a fonte de tudo, o último dos versos transcritos — "a vontade por poder" — simplesmente transplantado de "O Navio Negreiro". Sublinhe-se: aquele que viria a merecer o epíteto de Cisne Negro apenas refletiu, aí, alguns dos aspectos menores do poderoso romântico.

De passagem, lembre-se de que o outro grande simbolista brasileiro, Alphonsus de Guimaraens, também não infenso, em sua juventude, à poesia do vate baiano, coincidentemente apoderou-se de um verso do mesmo "O Navio Negreiro", este famoso "Que a brisa do Brasil beija a balança", assim transfigurado num final

[8] *Obra cit.*, p. 304.

de soneto: "... que a brisa/Beija e balança ao luar das noites castas"[4].

Segunda influência que desejo destacar é a de Guerra Junqueiro (que, por sua vez, também terá devido alguma coisa a Castro Alves). Ela transparece aqui e ali, mas especialmente em "Botão de Rosa". Vejamos-lhe um trecho:

> Nuns madrigais risonhos
> abria-se o país fantástico dos sonhos.
> Alavam-se os aromas
> leais, inexauríveis
> das largas e invisíveis
> selváticas redomas.
>
> A seiva rebentava
> em ondas — irrompia
> na doce e maviosa e plácida alegria
> de uma ave que cantava,
> dos belos roseirais
> que ostentavam a flux as rosas virginais.
>
> E as jubilosas franças
> dos arvoredos altos,
> rígidos, atléticos,
> derramavam no campo uns fluidos magnéticos
> dumas vontades mansas[5].

Não lembra o cantor de "O Melro" esse ainda irreconhecível Cruz e Sousa? (Para o leitor interessado no confronto, indicamos ainda um poema de espantosa violência, a "Marche aux Flambeaux"[6], cujo sarcasmo, cujo vocabulário estão bem próximos do autor de *A Velhice do Padre Eterno.)*

Outras influências houve, decerto, algumas decisivas, e arrola-as Andrade Muricy — a cujo trabalho, aliás, estas linhas não têm a pretensão de acrescentar. Se isolei as de Castro Alves e Junqueiro, foi por ver no simbolista uma força a aproximá-lo daqueles tantas vezes injuriados poetas: refiro-me ao poder, se não mesmo ao furor verbal, responsável pelos piores versos dos

[4] *Pulvis*, "Sonetos", XXIII.
[5] *Obra Completa, cit.*, p. 310.
[6] *Loc. cit.*, p. 361.

dois primeiros, mas também por alguns de seus mais altos momentos.

Em Cruz e Sousa, esse delírio, essa fúria verbal não desapareceu com a maturidade artística, mas, afortunadamente, canalizou-se noutro sentido. Correspondendo a grande intensidade do sentir, comparece — agora na corretíssima expressão — em poemas como "Antífona", "Lésbia", "Canção Negra", "Caminho da Glória", "Invulnerável", "Ansiedade", "Triunfo Supremo" e tantos mais. Traduz-se no ritmo agressivo ("Cróton selvagem, tinhorão lascivo,/planta mortal, carnívora, sangrenta,/da tua carne báquica rebenta/a vermelha explosão de um sangue vivo" — "Lésbia"), entrecortado ("fria, de joelhos, trêmula, rezando" — "Monja"); no luminoso emprego dos proparoxítonos, na cintilação das vogais claras, como na "Antífona"; no uso iterativo da epizeuxe, de que é exemplo extremo o verso "Inferno! Inferno! Inferno! Inferno!", de "Pandemonium"; na superadjetivação, de que extrai surpreendentes efeitos (como em "Indefiníveis músicas supremas, Infinitos espíritos dispersos,/inefáveis, edênicos, aéreos" — "Antífona"); nas aliterações (levadas ao extremo no conhecido quarteto de "Violões que Choram": "Vozes veladas, veludosas vozes,/volúpias dos violões, vozes veladas,/ vagam nos velhos vórtices velozes/dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas."); e no mais que foge à dissecção.

Para tais extraordinárias alturas — embora algumas quedas de nível, mais em *Broquéis* e *Faróis*, menos nos *Últimos Sonetos*, (recorde-se que o poeta amadureceu tarde e morreu antes dos 37 anos) — deveu Cruz e Sousa passar por nova influência, e agora não nominarei um poeta, mas uma "escola": o parnasianismo. Foi através dele que o filho de escravos aprendeu as técnicas indispensáveis, e certa contenção dentro de formas mais ou menos rigorosas, que lhe possibilitaram o alto equilíbrio entre as ânsias da alma e a transcendência da expressão. E novamente se impõe o paralelo com Alphonsus; também o mineiro, poeta de superior artesanato, deve à força centrípeta de seu lastro parnasiano a feliz ordenação em poema de suas nebulosas interiores. Seria demais afirmar que o parnasianismo foi uma preparação formal para o vôo simbolista?

Diante da *Obra Completa* de Cruz e Sousa, vêm-me estas considerações que, se não têm a força da originalidade, têm a de verdadeiras: os poetas, como os homens em sua humanidade, medem-se pelos momentos altos. Fora estúpido achatar a memó-

ria de um grande homem pelo descobrimento de suas inevitáveis fraquezas humanas. Erram por mesquinhez os que tentam diminuir um grande escritor pelos titubeios de sua pré-maturidade, ou por seus momentos de menor expressão.

In *Minas Gerais*. Belo Horizonte, 6 out., 1977 (Suplemento Literário, n.º 575).

Composto e impresso nos Estab. Grficos Borsoi S.A. Indústria e Comércio, à Rua Francisco Manuel, 55 — ZC-15, Benfica Rio de Janeiro, RJ